Antonina Vallentin

leonardo da vinci



Editura Meridiane

Antonina Vallentin

LÉONARD DE VINCI
7e édition revue et augmentée
Librairie Gallimard, Paris, 1950

Antonina Vallentin

leonardo da vinci

Vol. I

În românește de
CONSTANTIN ȚOIU

EDITURA MERIDIANE
București, 1968

Pe coperta I:
LEONARDO DA VINCI. *Fecioara între stînci* (detaliu)
Muzeul Luvru, Paris
Fotocolor SCALA, Firenze

Pe coperta a IV-a:
Antonina Vallentin (fotografie)

ABREVIAȚII FOLOSITE PENTRU NOTAREA MANUSCRISELOR LUI LEONARDO DA VINCI

A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M: manuscrise ale bibliotecii Institutului Franței, publicate de Ravaisson-Mollien, Paris, 1881—1891.

An, A-An. B: manuscrise de anatomie A A, B, din biblioteca Castelului Windsor, publicate de Théodore Sabachnikoff, Paris, 1898 și Torino, 1901.

Br. Mus.: manuscris cotat Arundel 263, la British Museum, publicat de Danesi, Roma, sub auspiciile societății Reale Commissione Vinciana, 1923—1930.

Ash.: manuscrise găsite de doctorul Richter în biblioteca lordului Ashburnham, în prezent la Institutul Franței, publicate de Ravaisson-Mollien, care le-a notat B. M. 2037 și 2038; se aflau pe atunci la Biblioteca Națională.

Cod. Atl.: Codex Atlanticus, de la Biblioteca Ambrosiana din Milano, publicat de Accademia dei Lincei (în facsimil în opt volume in-folio), la Hoepli, Milano, 1894—1904.

Codice sul volo degli uccelli e vari altre materie: la Biblioteca din Torino publicat în facsimil de Sabachnikoff, Paris, 1893.

Leic.: manuscris din biblioteca lordului Leicester la Holkham Hall, Norfolk, publicat de Gerolamo Calvi, Milano, 1909.

Mz.: a se vedea Codice sul volo degli uccelli etc., ca mai sus.

O.: manuscris din biblioteca de la Christ Church College, Oxford.

Quaderni d'anatomia: studii anatomice de Leonardo, publicate în șase volume de Vangensten, Fonhan și Hopstock, Kristiania, 1911—1916. Originalele se află acum la Castelul Windsor (biblioteca).

S.K.M.: manuscris al bibliotecii Forster de la Victoria and Albert Museum, South-Kensington, Londra. Publicat de Danesi la Roma, sub auspiciile societății Reale Commissione Vinciana, 1923—1930.

S.K.M. II, III: al doilea şi al treilea volum al manuscriselor aflate la muzeul din South-Kensington.
T.P.: Trattato della Pittura.
Cod. Tr.: manuscris păstrat altădată la palatul Trivulzio, în prezent la Castelul Sforza din Milano, publicat de Luca Beltrami, 1891.
W.: colecţie de desene ale bibliotecii Castelului Windsor. Catalogul, alcătuit de Kenneth Clark, director al Galeriei Naţionale din Londra, a fost publicat în două volume (text şi planşe) de Cambridge University Press, în 1935.
W. L.: fragment din colecţia lui Pompeo Leoni, aflat la Castelul Windsor.

Exemplu: I_2, 40 *v.* înseamnă: spatele (verso) filei 40 din volumul 2 al manuscrisului I.
În general, cifrele se referă la ordinea filelor; *r.* şi *v.* indică faţa (« recto ») şi spatele (« verso ») filei. Unele file din *Codex Atlanticus* sînt alcătuite din două sau mai multe piese care, la rîndul lor, sînt indicate prin literele *a, b, c, d.*
Exemplu: C. A. *342 r. a.* înseamnă: faţa primei piese a filei 342 din *Codex Atlanticus.*
Semnele *o* şi *o'* indică copertele exterioare şi interioare ale unui manuscris.

I. VISUL PĂSĂRII MARI

Nu mă disprețui, sărac nu sînt:
Sărac e cel ce are prea mari dorinți.
(Cod. Atl. f. 71 r.)

Începutul acestei vieți[1] stă sub semnul păsării mari. Ca la toți oamenii al căror suflet este luminat de cugetul lor pînă în cele mai adînci străfunduri, amintirile lui Leonardo se pierd în zorii celei mai fragede copilării. Prima imagine întipărită în memoria sa, *prima ricordatione della mia infantia*, e a unui prunc culcat în leagăn. Să tot aibă doi, trei ani, dar, ca toți copiii de la țară, maică-sa îl mai leagănă și-acum.
Legănîndu-se încet și clipind din ochi în fața albastrului dur al cerului, copilul vede deodată un punct negru, ce se desprinde din tăriile luminoase, crește cu iuțeală, se năpustește, lărgindu-se pînă se preface în două aripi întunecate, ascuțindu-se tot, într-un singur plisc puternic și tăios, despicînd aerul cu penele sale vînjoase pînă ce umbra se abate asupră-i înfricoșătoare. « Stînd în leagănul meu, mi se păru că un vultur se aruncă spre mine, îmi deschide gura cu coada, vîrîndu-mi-o

[1] Numeroase date privind viața și activitatea lui Leonardo da Vinci, datarea operelor și chiar paternitatea unora constituie obiectul unor vechi dispute și continue cercetări. Autoarea monografiei de față, fie că a optat pentru una din variantele existente, fie că—pe baza unor investigații personale — a ajuns la rezultate proprii. Aceste concluzii nu constituie, firește, singura soluție posibilă, definitivă, a problemelor controversate. (N.r.r.).

printre buze» (Cod. Atl. f. 66 v.) — avea să povestească mai tîrziu Leonardo.

Epoca lui crede în prevestiri şi vise, umbre ale întîmplărilor ce vor veni. Marsilio Ficino, marele filozof al vremii, explică visele ca nişte înştiinţări ale celor ce nu mai sînt; mama sa vede în visele ei toate nenorocirile şi toate pierderile pe care le va suferi familia lor. Luîndu-se după un vis povestit de un cîntăreţ de lăută de la curtea lui Lorenzo Magnifico, Michelangelo fuge din Florenţa, ca să scape de furtuna ce ameninţa familia Medici. Însuşi Leonardo — atît de sceptic cu privire la tot ce este supranatural — păstrează pentru sine, pînă la maturitate, această amintire din copilărie, despre care nu mai ştia dacă se întîmplase în vis sau aievea. În ziua în care va plăzmui cel mai îndrăzneţ plan dintr-o viaţă întreagă plină de vise nemăsurate, el va scoate la iveală din străfundurile amintirilor sale chipul acestei păsări uriaşe, notînd cu un amestec de orgoliu şi de resemnare: «Pare-se că acesta era destinul meu».

S-ar putea ca această amintire să fi fost cu atît mai durabilă şi mai pios păstrată, cu cît de-a lungul multor ani fusese singura prevestire neobişnuită într-o realitate oarecare, singurul vestitor al destinului său. Dinspre tată, Leonardo aparţinea unei lumi ancorate în tradiţiile burgheze, trainic legată de spiritul economiei şi chiverniselii. Din cele mai vechi timpuri, strămoşii lui, cetăţeni de vază ai satului Vinci al cărui nume îl purtau, fuseseră jurişti respectaţi, investiţi cu funcţii publice. Pînă în secolul XIII se poate da de numele familiei Vinci; notari şi cancelari ai republicii florentine se încuscriseră prin căsătorii cu alte familii de jurişti. Deşi credincioşi acestei profesiuni moştenite din tată în fiu, ei rămăseseră legaţi de pămîntul lor de baştină, se întorceau bucuros de la biroul lor de notari la moşia părintească, părăsind dosarele şi formulele spre a sădi măslini.

Ţineau la pămîntul lor cu o dîrzenie de ţăran, şi-l măreau cumpărînd cînd o vie, cînd un ogor. În chip metodic, o parte din banii lichizi erau depuşi la casa de împrumut pe amanet din Florenţa, iar restul se investea în pămînturile din satul Vinci. Oameni de lege, ştiau să-şi întocmească actele în aşa fel încît să ascundă fis-

cului prosperitatea lor crescîndă. Cînd tatăl sau bunicul lui Leonardo cumpăra cîte o fermă sau casă, le trecea în declarația de impunere drept cocioabe dărăpănate, care nici nu meritau a fi pomenite.

Dragostea pentru viața la țară fusese deosebit de înrădăcinată la bunicul lui Leonardo; Antonio își petrecea mai mult timpul la țară decît la biroul său. Familie unită, atît prin profesie cît și prin trăinicia intereselor comune, cei din neamul Vinci trăiau cu toții sub același acoperiș, părinții cu fii, apoi mai tîrziu cu nurorile și nepoții. În casa lor încăpătoare, așezată în mijlocul unei grădini întinse, ei duceau o viață ordonată, simplă și regulată; ca cei mai mulți din clasa lor erau foarte harnici, iar trebuințele lor erau cumpătate; mîncau bine dar fără risipă și se îmbrăcau cu sobrietate: făceau parte din categoria aceea de oameni care își drămuiesc plăcerile de azi, spre a-și asigura buna stare de mîine. Aveau cunoștințele necesare meseriei lor, dar nici un fel de cultură literară, chiar dacă uneori în scrisorile lor posomorîte și succinte de juriști, se găsesc citate din Dante.

Din cînd în cînd — foarte rar însă — cîte un membru al familiei scăpa din angrenajul acestei vieți burgheze. Un unchi de-al lui Leonardo, Francesco da Vinci, n-avea nici o meserie; e trecut în toate răbojurile cu mențiunea: «trăiește în casă și nu face nimic».

Încă de la vîrsta de douăzeci și unu de ani tatăl lui Leonardo își exercită meseria de jurist; la început, destul de rar, la Pisa, iar mai tîrziu, și din ce în ce mai des, la Florența. Năvalnicul său temperament îl silește să intre de timpuriu în conflict cu tradițiile puternice ale familiei al cărei moștenitor era. Se pare chiar că încă de la începutul vieții sale a vrut să scape de prejudecățile clasei din care făcea parte, dînd frîu liber pornirilor inimii în pofida rațiunii.

La douăzeci și trei de ani, această senzualitate aprigă și robustă — care avea să-l stăpînească toată viața — îl împinsese într-o aventură de dragoste care era cît pe-aci să-i compromită cariera: o legătură cu o fată umilă de la țară lipsită de zestre, pe care n-o putea introduce în familie.

Venirea pe lume a lui Leonardo da Vinci este rodul întîmplător al unei clipe de dragoste.

Pentru a-l feri pe tînărul notar de alte năzbîtii de acest soi, familia se grăbi să-l însoare chia. În anul în care se născu acest copil din flori, în 1452, cu o fată de neam bun — anume, Albiera di Giovanni Amadori.

Tînăra țărancă, numită Caterina, ce adusese pe lume un băiețel blond și voinic, avea « sînge de bună calitate » așa spuneau biografii pe vremea cînd Leonardo ajunsese celebru. Mai mult însă decît atît nu prea știau despre originea și viața anonimă a acestei femei. « Sîngele de bună calitate » nu era în nici un caz de ajuns pentru a îngădui o căsătorie cu Ser Piero; au trebuit să treacă mulți ani pînă cînd fata care păcătuise să șteargă greșeala ei din tinerețe, măritîndu-se cu un plugar din Vinci, cu Piero del Vacca di Attaccabriga. În orice caz însă mulțumită acestui « sînge de bună calitate », sănătos, a fost cu putință ca în neamul juriștilor da Vinci, care avea să continue să producă notari, să se nască un Leonardo. Mult mai tîrziu, cînd amintirea lui Leonardo mai stăruie în cugetul tuturor ca o dîră de lumină, fratele său vitreg, Bartolommeo, ultimul dintre copiii tîrzii ai lui Ser Piero, se hotărî să mai pună o dată la încercare puterile creatoare ale neamului său. Aflînd în ce împrejurări se născuse Leonardo, el căută printre țărăncile din Vinci o fată frumoasă și voinică de aceeași origine cu Caterina și izbuti să se încredințeze pe el însuși că o iubește cu patimă. Se rugă cu înfocare Providenței să săvîrșească a doua oară minunea, și să copleșească cu binefacerile sale familia Vinci dăruindu-i un nou geniu. Cînd fiul său veni pe lume, primul lui gînd fu să-l boteze Leonardo; totuși un fel de rușine îl făcu să se răzgîndească; îl boteză după tatăl său. Admirația față de acest frate năstrușnic pe care-l cunoscuse puțin, fusese atît de puternică, iar dorința lui de a-i dărui un moștenitor spiritual, atît de arzătoare încît minunea era cît pe-aci să se împlinească; băiețelul bălai, cu păr cîrlionțat, vioi și frumos, — leit Leonardo copil — se supusese întocmai dorinței tatălui său și foarte de timpuriu vădi mari însușiri artistice. La ce avea să făurească influența legendei avea să mai adauge întîmplarea și urmările ciudate ale eredității. Pierino da Vinci a avut un talent destul de remarcabil în sculptură. Viața lui a fost scurtă; operele plăcute lăsate de acest epigon

constituie ultima pulsație a sevei artistice pe trunchiul uscat al neamului da Vinci.

Pe vremea cînd Caterina se hotărîse să repare greșeala ei printr-o căsătorie, Ser Piero îl introdusese pe fiul său nelegitim în sînul familiei. Fata de familie bună, cu care se însurase, nu-i adusese pe lume nici o odraslă. Casa părintească (tatăl său avea pe atunci 85 de ani, mama 64) era destul de încăpătoare ca să poată crește în ea un copil. La vîrsta de cinci ani, Leonardo intră în rîndul membrilor familiei care locuiesc cu toții în casa din cartierul Santa Croce. Recensămîntul făcut în anul 1457 îl trecuse ca « fiu al lui Ser Piero, nelegitim ». Dar pe vremea aceea, o naștere nelegitimă nu era socotită o rușine și nici nu putea să fie o piedică în viața cuiva. Succesul dinastiilor nelegitime, gloria bastarzilor vestiți urcați pe tronuri reduceau la puțin lucru importanța formalităților de căsătorie în Italia secolului XV. Doar străinii, veniți din țări mai legate de credință și tradiție — de pildă Commines — se mirau că în familiile italiene copiii legitimi trăiau laolaltă cu cei neligitimi, avînd parte de aceeași educație și aceleași drepturi. Tînăra mamă vitregă, în vîrstă de douăzeci și unu de ani, se îngrijea cu atîta dăruire de Leonardo, cîtă poate avea o străină fără copii. Neamurile ei îl primiră cu multă bunăvoință. Leonardo rămase de-a lungul vieții sale într-o tandră prietenie cu fratele mamei sale vitrege, Alessandro Amadori. Dar cel care-i arăta cea mai mare dragoste acestei ființe fragede, despărțită de mama sa, vrînd parcă să repare o nedreptate a soartei, era fratele tatălui său, unchiul Francesco, cel care « ședea acasă și nu făcea nimic ». Faptul că tocmai în anii în care un copil ia cunoștință de lumea înconjurătoare, el fusese văduvit de dragostea firească a mamei, de care îl despărțeau stările sociale, a lăsat o pecete de neșters pe opera sa, ca și cum el n-ar fi putut scăpa niciodată din această zonă de răceală, din singurătatea unei ființe prematur închisă în sine. Copil fiind își dădu seama nedeslușit, că nu aparținea decît pe jumătate acelei case mari și ființelor apropiate, viața lui sufletească fiind deformată de simțămîntul unei singurătăți precoce.

Lipsa unor legături sentimentale trainice — legături create de dragostea maternă — Leonardo o înlocuiește

cu o și mai mare luare aminte în fața impresiilor lumii din afară. Iubește cu patimă peisajul în care s-a născut. Satul Vinci se cațără pe povîrnișul lui Monte Albano, turnurile castelului și ale clopotniței străjuiesc deasupra căsuțelor împrăștiate pe șaua dintre munți ca pe un soclu. De aici, jur împrejur poți vedea foarte departe. Sub sat, colina coboară unduind încet spre vale; cînd vîntul întoarce pe dos crengile măslinilor, aceștia par acoperiți de o pulbere argintie. În valea Lucca, rodnică și verde, sclipesc flăcăruile palide ale puieților, casele albe strălucesc vesele prin frunziș. De partea cealaltă se ridică lanțul lui Monte Albano; chiar din pragul satului începe viața tainică a muntelui. Puhoaie de apă clocotesc printre stîncile înalte, aruncîndu-se de pe pietrele ascuțite ce se tocesc, se rotunjesc și se depun mai la vale sub forma unor pietricele turtite, pe malurile fluviilor potolite.

Cînd mult mai tîrziu, Leonardo va studia formarea fluviilor, el se va gîndi la torenții din ținutul său de baștină, iar numele satului natal se va strecura fără voie printre demonstrațiile sale teoretice. Recitindu-și notițele el îl va șterge însă, vrînd parcă să șteargă o amintire prea personală (Leicester, f. 6 v.).

Raporturile sale cu natura își vor păstra mereu această intensitate, ca și cum astfel ar fi găsit o compensare a firavelor sale legături cu ființele omenești. În anii tinereții, dragostea de natură este, ca toate sentimentele acelei vîrste, atît de exclusivă încît nu-i îngăduie nici un alt sentiment secundar. Vieții în mijlocul naturii el îi jertfește și bruma de educație pe care și-ar fi putut-o însuși la Vinci. Învățase să scrie și să citească, are cîteva noțiuni vagi de matematică și de latină, dar curiozitatea lui nu trece dincolo de aceste cunoștințe elementare. Tatăl său lipsește din ce în ce mai mult de acasă, plecat cu treburi la Florența, nimeni nu se află în preajmă, care să-i reaprindă acestui băiețaș setea nestinsă de învățătură. Această primă tinerețe risipită, lipsa unor cunoștințe temeinice îl vor chinui pe Leonardo toată viața. Uriașele cunoștințe pe care le dobîndise pe urmă au fost o cucerire înceată și chinuită, fiind obligat să-și însușească prin cercetări ostenitoare principiile de bază ale fiecărei științe chiar în clipa cînd el se afla în pragul unei descoperiri hotărîtoare. Toată viața avea să se

plîngă amarnic de lipsa lui de învățătură: în repetate rînduri el nu a ajuns la țintă nefiind îndeajuns de pregătit pentru munca sa.
Într-o epocă în care cunoașterea limbilor și a autorilor clasici, în care doar « literele », cum li se spunea, îți îngăduiau să pătrunzi în elita societății, Leonardo a fost nevoit să rămînă în afara acestor cercuri de inițiați. El n-a putut niciodată să recîștige timpul pierdut la începuturile vieții. Era și avea să rămînă un om care « nu stăpînea ,,literele" ».
Dar tînărul care explora împrejurimile satului Vinci nu bănuia prejudiciul ce și-l cășuna singur preferînd cărților plicticoase și încîlcite, bucuria nemijlocită a lucrurilor văzute și trăite. O dorință de nestăvilit de a aduna impresii personale și vizuale, o sete de cunoaștere, deveni forța dominantă a adolescenței sale.
Se cățăra printre stîncile care-și aruncă umbrele opace peste cărările alunecoase. Pietrele ciudat decupate, cioplite, ce răsăreau printre frunzișul dens al arbuștilor îl atrag în labirinturile lor rîpoase, pînă în clipa cînd apare pe neașteptate în calea lui intrarea întunecoasă a unei peșteri. Liniștea adîncă nu este tulburată de nici o voce omenească, nici un ecou măcar nu răsună. Natura însăși parcă își reține suflarea. Singurătatea îl încolțește ca un dușman. Copleșit de o teamă nelămurită, ar vrea să fugă de amenințarea unui pericol necunoscut, totuși dorința de a pătrunde taina acelei peșteri, în care poate că nici o făptură omenească n-a pătruns încă, e mai puternică.
Statura lui înaltă îl silește să se plece pentru a se strecura printre stîncile ce domină intrarea. Se agață de pietrele vîscoase care-i zdrelesc mîinile; orbit încă de lumină, clipește, își duce mîinile la ochi ca să se obișnuiască cu întunericul. Ceva mult mai puternic decît frica și oboseala îl împing și mai departe, ceva ca « un vîrtej de vînt ce suflă peste o vale adîncă, nisipoasă, și care mătură vijelios, spre centru tot ce-i opune rezistență. . . . O mare bîntuită de furtună nu urlă altfel, cînd vîntul de la miazănoapte îi biciuiește valurile înspumegate, nici Stromboli sau Mongibello cînd flăcările sulfuroase despică munții mari și asvîrle în văzduh pietre, pămînt și foc . . . Împins de dorința mea arzătoare,
 însetat să văd giganticul amestec al formelor felurite

şi ciudate, create de natura ingenioasă, mă aventuram printre stîncile întunecoase ».
Umbra de nepătruns a peşterii cade ca o perdea neagră în fața unui spectacol unic ce se sustrage privirilor sale; se îndreaptă, se ghemuieşte, se înalță spre a desluşi contururile nelămurite, care se profilează îndărătul stîncilor, privirea lui sfredeleşte cu patimă întunericul . . . « Şi după ce zăbovii timp de o clipă, pe neaşteptate două lucruri se treziră în mine: frica şi dorința, frica de văgăuna întunecoasă, amenințătoare — şi dorința de a vedea dacă ea nu ascunde cumva un lucru minunat » (Br. Mus. 115 a). Chiar tînărul Leonardo povesteşte această întîmplare şi se tălmăceşte pe el însuşi, în limbajul patetic al adolescenței. El îşi dă seama că arzătoarea sete de a cunoaşte este pasiunea dominantă a ființei sale, o pasiune asemănătoare cu furtunile vîntului de la miazănoapte, cu erupția unui vulcan scuipînd flăcări. E chinuit de atîtea enigme ale naturii, de atîtea întrebări, la care nimeni din jur nu-i poate răspunde. Ce înseamnă acele scoici ale mărilor de demult încrustate în straturile pietroase — oare pămîntul, cunoscîndu-şi nemernicia, îşi ascunsese ruşinea sub mare? (Br. Mus. 156 b). Dar osemintele acelei dihănii uriaşe, cum au ajuns în peştera ceastălaltă pe care o explorează, ca şi cînd ea s-ar fi strecurat prin stînci, să întărească, să armeze pe dedesubt bolta muntelui? (Br. Mus. 156 a). Undeva trebuie să existe oameni şi cărți care ştiu să explice tainele ce-l chinuiesc. Leonardo este cuprins de o nelinişte, care-l împinge dincolo de cercul strîmt al vieții sale. O dată cu setea de cunoaştere, se trezise în el şi dorința de a reproduce ceea ce vedea. Primele desene schițate cu prilejul excursiilor făcute pe munte, sînt amintiri pe care le păstrează doar pentru el. Desenează tot ce întîlneşte mai ciudat în cale, florile de o specie nouă, formațiile stranii ale stîncilor, micile vietăți necunoscute, insectele bizare. Ține foarte mult la aceste cercetări socotite de cei din jur drept o copilărie. În odaia lui, unde nimeni n-are voie să intre (din fragedă tinerețe, are această înclinare, de a se fereca, de a se izola în mister, care se va accentua pe măsură ce va înainta în vîrstă) se adună prada miraculosă a hoinărelilor sale; duhoarea gîndacilor

şi a peştilor morţi se amestecă cu parfumul florilor care se veştejesc.

Într-o zi un ţăran îi aduce tatălui său un disc mare de lemn, decupat dintr-un trunchi de smochin, rugîndu-l pe notar să-l ducă la Florenţa pentru a fi pictat. Ţăranul acesta fusese întotdeauna foarte îndatoritor, nimeni nu aproviziona mai bine cu peşte şi vînat familia numeroasă a notarului. În consecinţă Ser Piero promite că îi va face acest serviciu la Florenţa, dar bucata aceea de lemn mai zăboveşte cîtva timp prin casă, pînă cînd lemnul fraged începe să crape şi suprafaţa grosolan tăiată e brăzdată de pleznituri.

În această stare cade lemnul în mîinile lui Leonardo. El are un gust înnăscut pentru materia frumoasă, pentru suprafeţele lucioase. Luînd bucata de lemn, o udă, o îndreaptă, o usucă la foc, o netezeşte, îi dă lustru, pînă ce obţine un fond perfect pentru a-l picta. Fără îndoială că Ser Piero vrea doar să-l tachineze cînd îl încurajează să-şi încerce talentul pe un lemn atît de bine preparat; dar pe semne că o făcuse cu o asprime jovială, de vreme ce Leonardo e cuprins de dorinţa de a picta bucata aceea de lemn în aşa fel încît să-i taie lui taică-său pofta de a mai glumi.

Îndîrjit, se apucă de lucru. Mai întîi strînge o mulţime de şopîrle, de şerpi, fluturi şi greieri, lăcuste şi lilieci. Apoi notează trăsăturile cele mai hidoase, cele mai respingătoare ale fiecărui animal; bizară apucătură la o fiinţă atît de tînără sau poate că şi aceasta nu era decît tot o dorinţă ascunsă de a se răzbuna pe cei din jur.

Leonardo pictează pe suprafaţa lemnului bezna jilavă a peşterii ce-l speriase şi pitit în umbră un balaur de basm, cu ochi de jar, cu botul scîrbos vărsînd flăcări, în timp ce pe nări fumegă un abur otrăvitor. E atît de obsedat de munca lui, încît nu-şi mai dă seama ce se petrece în preajmă. Duhoarea corpurilor în descompunere strică aerul odăii fără ca el să fi băgat de seamă, furat de viziunile sale sinistre, vise înfricoşătoare ale copilăriei; vise încărcate, umilite, ale tinereţii. Între timp ţăranul uitase de lemnul pe care îl adusese, şi nici lui Ser Piero nu-i mai ardea de glume. Dar cînd, într-o zi, Leonardo îşi invită tatăl să intre în odaia lui — din tinereţe avea simţul decorului — acoperă pe jumătate geamurile, potriveşte şevaletul în aşa fel, ca doar

tabloul să apară în penumbră. Îşi atinge scopul. Lui Ser Piero i se pare că asupra lui se năpusteşte, aievea, un balaur, aruncînd flăcări. Speriat şi palid, încearcă să iasă de-a-ndăratelea pe uşă. Dar Leonardo se înfige în prag cu braţele întinse şi-i spune cu o linişte stranie: « Văd că opera mea şi-a atins scopul ».
Trecîndu-i spaima, lui Ser Piero i se trezeşte instinctul comercial. Pe furiş, duce tabloul înfricoşător la Florenţa, cumpără acolo un disc (o *rotolla*) pictat cu o inimă străpunsă de o săgeată spre bucuria ţăranului, şi vinde tabloul fiului său, fără a-l preveni, cu zece ducaţi, unui anticar florentin; acesta la rîndul său, face o afacere grozavă revînzîndu-l ducelui de Milano pe trei sute de ducaţi.
Fără îndoială că Leonardo se gîndeşte la această amintire înspăimîntătoare şi grotescă atunci cînd peste mulţi ani, în Tratatul său despre pictură, dă următoarea reţetă pentru a picta un balaur: « Luaţi capul unui brac, sau al unui cîine de măcelar; puneţi-i ochi de pisică, urechi de arici, un bot de ogar, tîmple de cocoş bătrîn şi o coadă de broască ţestoasă ». (Trattato della pittura, par. 421).
Dîndu-şi seama astfel că însuşirile artistice ale fiului său pot să-i aducă gologani, Ser Piero se hotărăşte să lase la o parte tradiţia familiei şi să-l trimeată ucenic în atelierul unui pictor. Înainte de a face acest lucru, îi arată pe furiş lui Andrea del Verrocchio cîteva desene de ale lui Leonardo, şi acesta îl încurajează din toată inima. Alegerea unei asemenea cariere pentru fiul său se potriveşte de altminteri cît se poate de bine cu proiectele pe care le nutreşte el însuşi pe vremea aceea. Tovarăşa lui de viaţă, Albiera, a murit de cîţiva ani, şi Ser Piero nu se împacă cu singurătatea. Se recăsătoreşte în anul 1465 cu o copilă, cu Francesca Lanfredini, dintr-o familie bună, şi care potrivit tradiţiei este şi ea fiică de notar. Ser Piero avusese de nenumărate ori prilejul să întocmească acte pentru Badia[1] din Florenţa, ceea ce îl face să spere că va găsi în acest oraş destul de lucru ca să-şi părăsească activitatea din provincie. Prevăzător ca de obicei, se întovărăşeşte cu un notar florentin şi, în octombrie 1468, închiriază la Badia, în condiţii foarte

[1] Badia (it). — abaţie

avantajoase, un birou, cu o încăpere mai mică în spate, numai bun spre a-şi exercita meseria, fiind aşezat peste drum de Bargello (Palazzo del Podestà).

În clipa cînd Leonardo se trezeşte transplantat la Florența — avea pe atunci şasesprezece ani — el se pomeneşte aruncat în vîltoarea unei vieți agitate, uluitoare pentru un provincial. E un oraş bogat, conştient de bogăția şi de puterea sa, semeția lui se vădeşte la fiecare colț de stradă. Comerțul florentin desfide vechea putere a Veneției, al cărei ascendent asupra Orientului era de netăgăduit pînă în prezent. În acea epocă un florentin, Benedetto Dei, cu care Leonardo se va împrieteni mai tîrziu, scrie un pamflet la adresa venețienilor, în care preamăreşte faima oraşului său natal. După ce a străbătut lumea întreagă şi a trecut prin cele mai nemaipomenite aventuri, după spusele sale, Dei se înapoiază în oraşul de baştină ca să descopere marea aventură a belşugului doar ieşind din casă. « Noi avem la Florența, povesteşte el venețienilor, două industrii mult mai bogate şi mai înfloritoare decît cele patru la un loc cîte are Veneția: a lînei şi a mătăsii. Curtea Romei e aliata noastră, precum şi sultanul, regele Spaniei şi regele Neapolului. Constantinopolul, Pera, Bursa şi Adrianopolul, Salonicul şi Galipoli, Chiosul şi Rodosul cumpără mai multe brocarturi de aur şi argint, mai multe țesături de mătase din oraşul nostru decît din Veneția, Genova şi Lucca la un loc ».

Şi Benedetto Dei, cutreierînd străzile Florenței — aşa cum la rîndul său le va descoperi Leonardo — face numărătoarea prăvăliilor: « breasla lînăritului are 270 de dughene, 83 de prăvălii luxoase aparțin țesătoriilor de mătase, iar băncile la rîndul lor ocupă nu mai puțin de 33 de palate; şi toate acestea, adaugă el cu mîndrie, nu reprezintă decît o parte din munca depusă în oraşul nostru. Mai avem încă 54 de ateliere unde lucrează cioplitorii în marmoră şi pietrarii, 84 de dughene unde pentru lucrările lor vestite de marchetărie, dulgherii adună esențe de lemn de felurite culori, în sfîrşit strălucirea aurului şi nestematelor atrage în jurul celor 44 de giuvaergerii, cumpărători veniți din cele patru colțuri ale lumii ».

Leonardo, cu ochii lui deprinşi cu liniştea şi pustietatea

 vieții de la țară, priveşte cu nesaț îmbulzeala mulțimii

ce se înghesuie în jurul său, fiindcă așa cum scrie Villani « se poate spune că la Florența e tîrg în fiecare zi ». El privește cumpărătorii veniți din Orient, înfășurați în hainele lor somptuoase de toate culorile, care se tocmesc în dughene, lăsînd să curgă printre degetele lor valuri sclipitoare de brocarturi, pipăind postăvurile suple și moi a căror lînă importată din Anglia fusese țesută de florentini și vopsită în acel roz gălbui, roșu purpuriu sau violet închis, culori al căror secret pare-se că doar ei îl cunosc. Femeile frumoase ale orașului, femei care toate par fete tinere, se amestecă prin mulțimea străinilor. Capul lor gingaș, cu părul castaniu deschis sau blond cenușiu, se înalță strălucitor, asemeni unui lucru de preț pe gîtul lung ca un lujer: intrînd în dughenele giuvaergiilor, ele răscolesc tarabele pline de inele sau de broșe, sau încearcă pe cap coronițele acelea fine, împletite din fire de aur sau de argint, și care îi aduseseră unui pictor florentin porecla de « Ghirlandajo ». În aceleași prăvălii se înghesuie și pelerini cucernici veniți din toate colțurile lumii ca să cumpere *ex-voto*-uri [1] adresate sfinților, cărora ar dori să le ceară o favoare, sau să-i încredințeze de recunoștința lor.

Cîmpiile toscane hrănesc acest oraș harnic și înfloritor. Cetatea, precum un pîntec uriaș, înghite produsele a treizeci de mii de ferme din împrejurimi și după statisticile lui Benedetto Dei, ea cumpără în fiecare an pentru nouă sute de ducați făină și carne, vin și ulei, legume și fructe. Căruțe greu încărcate circulă pe străzile înguste ale orașului și descarcă cărnurile în pragul celor 70 de măcelării; peștele și vînatul se îngrămădesc pe tarabele piețelor, iar țăranii după ce îi îndestulează astfel pe orășeni, pentru a-și alunga oboseala, beau voioși vinul alb din San Giovanni, ușor, acrișor, spumos, despre care Benedetto Dei pretinde că « ar învia și morții din groapă ».

Belșugul se revarsă în oraș. Toate breslele de negustori, artizani, calfe, participă la prosperitatea generală. Această bogăție e nouă deocamdată, destul de sigură de ea, pentru a dori să se afișeze în plină zi, și această înfățișare de bunăstare juvenilă îi dă orașului un chip nou.

---

[1] ex-voto (lat.): obiecte, tablouri, icoane — cu o inscripție specifică — constituind expresia unei făgăduințe religioase solemne (N.r.r.).

Hoinărind pe străzi Leonardo vede triumful artei noi în toată proaspăta ei strălucire. De treizeci de ani încoace, cupola lui Brunelleschi domină Domul, ca și cînd ar îndruma tot orașul spre zările de un albastru pur și intens. Dar abia acum se încheie lucrările la lanternoul care o încunună. Ceva mai încolo, biserica San Lorenzo, și așa vastă, e și mai mult mărită. Coloanele elegante ale porticului de la Ospedale degli Innocenti, azilul de copii găsiți, se înșiră într-un ritm armonios, continuat de arcele mănăstirii și cele ale capelei Pazzi. Dar biserica Santa Annunziata se află încă în plină construcție, iar fațada bisericii Santa Maria Novella, al cărei proiect e opera lui Alberti, este ascunsă încă de schelărie.

Palatul Medicilor, isprăvit cam de vreo zece ani, își arată blocurile de piatră cioplite în muchii care, spre etajele superioare, se mai îndulcesc, topite parcă, puțin cîte puțin, de lumină. Palatul Rucellai, unde majestatea blocurilor de piatră bosate, puternic reliefate, alternează cu finețea pilaștrilor, e înălțat abia de cîțiva ani, iar la uriașul palat Pitti s-au terminat numai lucrările frumoasei curți interioare.

Deși încă nu toate aceste edificii, biserici, palate sînt duse la bun sfîrșit, noua arhitectură a și pus stăpînire pe Florența. Ea și-a găsit climatul în lumina florentină, unde umbrele sînt atît de precise, unde contururile se accentuează și se ascut, unde, în strălucirea soarelui, coloanele își dobîndesc deplinătatea reliefului lor; acest « aer cristalin », de care florentinii sînt atît de mîndri, pare să fi inspirat o nouă noțiune a spațiului.

Această arhitectură, care se pretinde a fi o consecință a descoperirii antichității clasice, este în realitate mai curînd o eliberare a tendințelor autohtone — un moment înrobite sub invazia goticului — decît o concepție artistică cu adevărat nouă. Dar contemporanii credeau că se mărginesc la copierea acestui trecut minunat care pe neașteptate li se destăinuise, și culeg cu evlavie ceea ce socotesc drept moștenirea cea mai de preț. Revoluția spirituală pricinuită de umanism nu este încă un bun al tuturora. Ea începuse prin a stîrni un divorț al spiritelor, o reașezare socială. Într-un oraș atît de democratic ca Florența, umanismul împiedică burghezia să-și afirme conștiința socială. Familia Medici îl sprijină ca pe un mijloc prin care își va pregăti acce-

sul la cîrma puterii aristocratice. Elita intelectuală, întoarsă spre trecut căutîndu-şi rădăcinile în secolele îndepărtate, s-a aşezat în afara vieţii poporului şi realităţii. Patricienii Florenţei, îmbrăcaţi în veşmintele lor închise şi severe, discută în pieţe şi la răspîntii, pe băncile din faţa bisericilor, meritele autorilor clasici, se ceartă pentru ortografia unui cuvînt, se înfurie, urcîndu-li-se sîngele în obraji, pe seama interpretării cine ştie cărui vers. Aruncîndu-şi peste umăr faldurile mantăilor, ei se cred înfăşuraţi în togile romane; pomenindu-i pe Cincinnatus, Caton sau pe Cicerone, ei vorbesc parcă despre nişte strămoşi de-ai lor, împănîndu-şi discursurile cu formule pline de un iz clasic şi, din cînd în cînd, repetă: « Noi, latinii. . . »

Intelectualii sînt plini de dispreţ şi orgoliu. Umanismul este o disciplină tiranică, ce nu îţi lasă răgaz pentru nimic altceva, şi din fragedă copilărie te obligă să înveţi limbile clasice, punînd stăpînire pe toată viaţa ta. O mînă de învăţaţi, uneori nişte bieţi dascăli, care nu reuşiseră să parvină decît mulţumită unei munci înverşunate, şi protecţiei unui mecena, ţineau în mîini monopolul cunoaşterii, şi această comoară n-o transmiteau decît fiilor şi fiicelor de patricieni, căci, aşa cum zicea Alberti: « Cel ce este neştiutor, fie el nobil de neam, dar fără „litere", nu-i altceva decît un bădăran ».

Prin obîrşie şi prin starea tatălui său, Leonardo făcea parte din acel strat social, din care se recruta pe vremea aceea elita intelectuală. Dar slabele lui cunoştinţe de latină, necunoaşterea autorilor clasici îl împiedicau să intre într-o societate unde se conversa în latină, şi unde era obligatoriu să citezi autorii din antichitate. Pe lîngă aceasta, meseria pe care şi-o alesese — cu tot interesul pe care florentinii îl arătau artelor — nu-i dădea dreptul la o consideraţie socială. Pe vremea aceea, cînd Leonardo îşi începuse ucenicia, arta nu se desprinsese încă de artizanat. O seamă din pictorii şi sculptorii din epoca aceea: Ghirlandajo, Pollaiuolo, Botticelli, Verrocchio, printre alţii, începuseră ca ucenici de argintari şi ţineau atît de mult la bătrînii lor meşteri care-i învăţaseră această meserie, încît renunţaseră la numele lor adevărat pentru a transmite posterităţii pe cel al vrednicului meşter ce-i iniţiase; aşa au stat lucrurile cu Botticelli, Verrocchio, Credi.

Pictorii mai bătrîni, ca frații Ghirlandajo, care se hrăniseră cu rămășițele de la masa călugărilor de la Passignano, cunoșteau prea bine înjosirile îndurate de artiști, tutuitul condescendent al celor mari, simbria lunară, care nu era nici cît cea a unui argat. Arta nu era încă o profesiune potrivită unui tînăr de familie.

La cotitura secolului următor, secol ce vuia de faima lui Leonardo, Michelangelo și Rafael, un Baldassare Castiglione va mai scrie totuși aceste rînduri: « că un tînăr de neam bun își poate încerca darurile și în arta picturii, cu toate că aceasta nu este o meserie potrivită unui gentilom. » În culmea gloriei, Leonardo încă se va mai revolta împotriva disprețului contemporanilor săi: « Ați surghiunit pictura în rîndul meșteșugurilor » (Ash. I. 13 r.)

Totuși, spre deosebire de cercurile intelectuale, ale căror descoperiri ar fi putut da contemporanilor comori inepuizabile dacă nu s-ar fi zăvorît în trecut, artiștii și arta înfloreau în inima însăși a prezentului. Căci marele eveniment artistic fusese descoperirea realității.

Această eliberare nu era decît o consecință particulară a noului curent. Umanismul nu sfida credința, dimpotrivă el se străduia să găsească o legătură între păgînismul antic și credința creștină. Chiar la Florența se afla un filozof ca Marsilio Ficino a cărui singură preocupare fusese împăcarea lui Platon cu Isus Hristos, încercare din care a făcut marea operă a vieții sale.

Reabilitarea trupului omenesc, care în evul mediu fusese considerat ca nefericita pradă a păcatelor, adusese arta la descoperirea omului. Într-un răstimp uimitor de scurt toți cei ce pictau sau sculptau la Florența strînseră din toate izvoarele cîte se puteau închipui noțiuni despre om. În neastîmpărul căutărilor lor, curînd ei ajunseseră pînă acolo încît refuzau recunoașterea calităților predecesorilor lor: subordonarea față de un efect de ansamblu, dependența reciprocă a formelor.

Adînc înrădăcinată în realitate, arta era purtată de curentul prezentului, încurajată de respectul de sine al cetățeanului, căruia afacerile înfloritoare îi îngăduiau de aici înainte înnemurirea trecerii sale scurte pe pămînt, printr-o statuie de marmură sau de bronz, printr-o frescă sau printr-un tablou. Această primă perioadă a artei florentine devenise apoteoza vieții de toate zilele.

Sfinții cu fața învăluită de fumul tămîii și flacăra pîlpîi-toare a lumînărilor erau artizanii, negustorii din vecinătate; madonele, aplecate peste copilul lor dolofan, oglindeau trufia tinerelor mame florentine, îngerii vestitori și eroii bibliei erau tinerii care năpustindu-se în atelierul pictorului se despuiau de hainele lor obișnuite, ca să apuce praștia lui David. Profeții bărboși erau aceiași bătrîni care se întruneau în Marele Consiliu al orașului, heruvimii se jucau la răspîntiile drumurilor, iar scenele din Biblie se petreceau în interioarele toscane, mobilate după cerințele noului gust, cu ustensilele casnice lustruite pentru asemenea ocazii, încăperi care puteau fi năpădite din nou în orice clipă de viața cotidiană. Fiecare lua parte la această glorificare a burgheziei: breasla care comanda o statuie sau un tablou bisericesc, tînărul cu părul buclat care slujise drept model, negustorul bogat care poza alături de soața sa, de copiii și slujitorii săi, sub trăsăturile cine știe cărui ctitor, mag, ori pelerin venit la nașterea Fecioarei, sau ca spectator la Răstignire.

Maestrul la care Leonardo își făcuse ucenicia era reprezentantul tipic al epocii. Andrea di Cione, care își luase numele meșterului său, argintarul Verrocchio, întruchipa această trecere de la artizanat la arta pură, de la siguranța unei simple stăpîniri a materiei la neliniștea nouă a spiritului. Capul său, aproape pătrat, era bine înfipt între umerii largi și vînjoși, cu o frunte încruntată și bombată, cu fălci greoaie, un nas gros proeminent și o bărbie dublă de îmbuibat. Pe această față care tot așa de bine ar fi putut fi a unui țesător sau a unui bancher florentin, doar ochii pătrunzători, puțintel ridicați spre tîmple, cu linia mirată a sprîncenelor deasupra, o privire neliniștită și lacomă, contrastau cu ansamblul trăsăturilor. Gura subțire și crudă, părea despicată cu cuțitul în grosimea obrajilor și se ținea strînsă cu forța, vrînd parcă să ascundă nesiguranța pe care o trăda privirea. Andrea del Verrocchio era, după spusa contemporanilor, «unul din meșterii cei mai prețuiți». Neobosit la muncă, el cunoștea tehnica și stăpînirea tuturor materialelor. Cu degetele lui ferme — degete agile de argintar — el mînuia neîncetat pensula, dalta, paleta sau pila. Andrea nu sta niciodată degeaba, spune Vasari, lucra întotdeauna la vreo pictură sau sculptură, trecînd

adesea de la o operă la alta, pentru ca apucîndu-se de o lucrare de mai mare durată să nu-i devină cu timpul plicticoasă.

Atmosfera din atelierul lui Verrocchio era alcătuită din îndîrjire, sîrguință, strădanie îndrumată către o țintă precisă. Aici l-a întîlnit Leonardo pe Pietro Vannucci, zis Perugino, mai în vîrstă ca el cu șase ani, care se înverșuna la lucru cu o îndărătnicie țărănească. Perugino își croise drumul spre artă trecînd printr-o mare sărăcie. Adesea, neavînd un pat în care să doarmă, se culca pe o ladă de lemn; el acceptase lucrările cele mai umile, ca să strîngă banii trebuincioși pentru ucenicia lui, și își impusese cele mai groaznice lipsuri ca să ajungă în cele din urmă la un succes covîrșitor. Cu această ușurință de a se concentra asupra esențialului, Perugino înlătura cu hotărîre tot ce nu-i părea absolut necesar. El căuta să nu se împrăștie, sau să se lase sedus de o altă artă, în afară de aceea pe care o alesese. Își pusese în cap să devină pictor, și nu cerea nimic altceva. Și, cînd s-a încredințat că dobîndise toate cunoștințele utile, a pornit-o, mulțumit ca orice om cu dorinți limitate, pe calea agoniselii burgheze.

Pasiunea pentru lucru, rîvna îndreptată spre însușirea artei, care-i asigură pictorului mijloacele de existență, Leonardo le va întîlni la toți tovarășii săi din atelierul lui Verrocchio. Astfel era, de pildă, acel Lorenzo di Credi, mult mai tînăr decît el, al cărui talent se mărginea la o mare îndemînare tehnică, și care, lipsit de temperament artistic, avea în schimb o uimitoare aptitudine pentru tot ce era superficial. Din cînd în cînd se apuca să imite operele tovarășilor săi, în măsura în care le pricepea. Influența lui Leonardo îl urmări, un timp, ca o umbră gigantică. Ajunsese să-și însușească atît de bine tehnica tovarășului său încît — dacă-i dăm crezare lui Vasari — ar fi fost cu neputință să deosebești copiile sale de originale. În acest grup de artiști, puși pe o înavuțire burgheză, Leonardo avea să găsească acea sete de cunoaștere ce-l chinuia, doar la Verrocchio. Cu toată diferența de vîrstă, între ei nu era prăpastia aceea care desparte două generații succesive, ca între Michelangelo și maestrul său Ghirlandajo.

Leonardo intrase ucenic la Verrocchio înaintea epocii
 cînd marile comenzi consacraseră renumele acestuia.

Verrocchio încă își mai căuta calea, luptîndu-se cu noi probleme care puneau la grea încercare măiestria lui. Reprezentarea realistă a spațiului și a corpului omenesc cerea cunoștințe temeinice. Pictorii și sculptorii care de copii fuseseră ucenici într-un atelier, resimțeau din greu lipsa lor de pregătire științifică. Studiul legilor spațiului domina preocupările artistice ale epocii. Bătrînul pictor Paolo Uccello s-a și dăruit, cu pasiune, acestor cercetări, și cînd soția lui arțăgoasă venea noaptea să-l tulbure, pe cînd lucra, el parcă se trezea dintr-un extaz și plin de uimire striga: « Ce lucru minunat perspectiva! »

Cei care se apucaseră să studieze legile spațiului fuseseră artiștii italieni și nicidecum matematicienii, și tot ei ajunseseră, în mod empiric, cu mult înaintea anatomiștilor, la cunoașterea corpului omenesc. Verrocchio, a cărui putere de lucru — după Vasari — depășea cu mult darurile sale naturale, se aruncase cu trup și suflet în studiul geometriei. Și Leonardo își dă seama cît pierduse, neglijînd învățătura: atunci pune mîna pe cărțile de matematică, sau cere sfaturi învățaților pe care îi întîlnește. El va păstra mult timp obiceiul de a le cere prietenilor săi mai învățați lămuriri sau păreri. Într-o zi notează într-un carnet: « Să-ți arate maestrul Luca cum se extrage o rădăcină ». (Cod. Atl. 120 c. d.) În decursul lungii sale vieți, va avea întotdeauna nevoie de cîte cineva, care să-i îndrepte grosolanele greșeli de adunare.

În acest început al erei florentine, Leonardo întîlnise pe unul dintre cei mai străluciți învățați ai epocii sale: pe Benedetto Aritmetico, dotat cu un mare simț practic, interesat în comerț și industrie, în problemele mecanicii și tehnicii contemporane. Și Leonardo se va pasiona de timpuriu de mașini, născocind unelte menite să ușureze munca omului: laminoare, filiere, strunguri. Chibzuind într-una asupra potrivirii pieselor și funcționării lor, el se lovește de probleme teoretice, ca transmiterea forței, rezistența materiei; prin experiențe repetate, caută să le dezlege, pînă în clipa cînd avînd un plan pus la punct definitiv, poate să noteze: « Iată ceva simplu și bun. Mai bun ». (Cod. Atl., 380 v. a.)

Lucrînd, el își dăduse din ce în ce mai bine seama de ignoranța lui în ceea ce privește principiile elementare

ale fizicii. E îndrumat spre izvoarele clasice ale științei, către cealaltă ramură, mai curînd neglijată de umanism: științele naturii. Împrumută de la prietenii săi lucrări diverse, traduceri în limba vulgară ale unor cărți grecești sau latinești, pe care le descifrează cu multă greutate.

Unul dintre reprezentanții școlii clasice a științelor naturii se afla atunci la Florența: el ducea o luptă fanatică — un fel de cruciadă — împotriva doctrinei neoplatoniciene. Ioannes Argyropoulos sosise la Florența după căderea Constantinopolului, și avea să stea acolo pînă la plecarea lui la Roma unde s-a stabilit către sfîrșitul anului 1471. El preda, în cadrul cursurilor de «Studium generale», filozofia naturii a lui Aristotel din care tradusese *Fizica* și *Despre ceruri*.

Leonardo urmase aceste cursuri, deoarece în notițele luate în acea perioadă se găsește trecut numele filozofului grec. Totuși, omul a cărui înrîurire fusese hotărîtoare asupra cugetului său tînăr era Paolo del Pozzo Toscanelli. Medic, filozof, om de știință și matematician, Toscanelli era pe atunci obiectul extazierilor atît de ușoare și de trecătoare ale compatrioților săi. El venise, în 1468, să înzestreze Domul cu faimosul meridian, menit să fixeze epoca sărbătorilor Bisericii. Bătrînul, care avea pe atunci peste șaptezeci de ani, se înconjura bucuros de oaspeți, pîndind trecerea străinilor și aventurierilor veniți din țări îndepărtate și căutînd să scoată din povestirile lor un dram de adevăr. Era zgîrcit la vorbă, dar uneori prin ochii lui obosiți de atîta studiu se ivea o licărire și atunci se apuca să discute « și vorbea despre lucruri nemaiauzite ».

Înaintea ochilor bătrînului, care nu va mai pune piciorul niciodată nici măcar în incinta orașului său natal, lumea întreagă răsărea deodată cu ținuturile ei încă neexplorate, cu semințiile ciudate, drumurile maritime pe care nu se aventurase încă nici o corabie. Din harababura povestirilor fantastice pe care le ascultase, din măsurile pe care le stabilise cu mijloace insuficiente, el ajunsese la certitudinea că se poate ajunge în Indii mergînd spre apus. El spera că alții mai tineri decît el și mai cutezători, vor izbuti să înfăptuiască marile isprăvi la care visa. Le împărțea discipolilor planuri făcute cu mîna lui, le dăruia sfaturi, iar cînd Cristofor Columb

începu să se gîndească la drumul necunoscut spre India, îi trimise la Lisabona o hartă maritimă pe care desenase tot ce știa despre lumile necunoscute.
Zece ani după moartea lui Toscanelli, Cristofor Columb, înconjurat de singurătatea dușmănoasă a oceanelor, avea să se aplece peste această hartă și să compare însemnările prietenului său bătrîn cu contururile ascunse ale lumii noi care se iveau la orizont.
Tot ducîndu-se la Toscanelli, pe Leonardo începe să-l cuprindă dorul depărtărilor, nostalgia lumilor noi, a oamenilor necunoscuți și obiceiurilor ciudate de pe acele meleaguri. Mai tîrziu el va încerca la rîndul său să fixeze pe hîrtie pămînturi închipuite, neexplorate, drumuri neumblate încă și va desena pe hărți colorate cu migală, un univers cu mai multe fețe.
Leonardo aude vorbindu-se și despre prefacerile pămîntului și despre schimbările pe care timpul le efectua în structura lui. El află astfel că mii de ani trecuseră de cînd oasele monstrului misterios văzute în treacăt, în peștera de la Vinci, se albeau zăcînd la suprafață. Amintirea acestei descoperiri îl urmărește, și într-un stil plin de o emfază juvenilă, notează cu scrisul său încă prea înflorit: « Cîți regi, cîte popoare, cîte feluri de orînduiri de state nu s-au succedat din clipa cînd forma minunată a acestui pește a pierit în acel adăpost întunecos?... Astăzi, distrusă de timp, te odihnești în pace în acel loc singuratic dar, cu oasele tale golașe, descărnate, tu ai întărit și proptit muntele care se înalță deasupra » (Br. Mus. f. 156 a.).
Toscanelli îl îndeamnă pe tînărul Leonardo să-și înalțe privirea la cer. El îi explică pe îndelete compoziția corpurilor cerești — în chipul în care sînt înțelese în acea vreme, îl face să cunoască legile imuabile care conduc universul. Ca un om căzut în genunchi în fața unui miracol, așa contempla Leonardo norii adunați înaintea furtunii și urmărește fulgerul ce spintecă văzduhul « agitîndu-și aripile fîlfîitoare și coada înfurcată ». Se minunează de efectele acestei forțe tainice. « O, unealtă strașnică, pe care natura o însuflețește, puterea ta nu poate să facă nimic pentru tine! Tu ești nevoită părăsindu-ți odihna, să te supui legii impuse naturii de Dumnezeu și de Timp ».

Entuziasmat de noua ştiinţă care se înfiripă în cugetul său, Leonardo vrea, la rîndul său, să întreprindă diferite experienţe, să studieze poziţia stelelor. Dar nu-şi poate procura instrumentele necesare. Zestrea ştiinţifică a epocii este încă prea săracă, şi n-a depăşit stadiul de dezvoltare la care ajunsese în vechime: pentru a studia astronomia, se recurgea la astrolab care serveşte la « prinderea stelelor » şi de care se va folosi şi Cristofor Columb de-a lungul îndepărtatei sale călătorii. E un disc de aramă înzestrat cu ace mobile şi a cărui mînuire necesita prezenţa a trei persoane: una pentru a ţine instrumentul, cealaltă pentru a-l regla şi a treia pentru a însemna rezultatele. Se mai utilizează şi sfera armilară, sferă care înfăţişează corpurile cereşti; aceasta este alcătuită dintr-un cerc fixat în locul ecuatorului şi care pe baza unui joc de inele redă înfăţişarea sferei cereşti.

Învăţaţii mai întrebuinţau şi un fel de cruce, ale cărei braţe orizontale se mişcă deasupra unei rigle gradate permiţînd măsurarea unghiurilor. În sfîrşit se servesc de cvadrant, fixat pe un perete, pe care o gaură mobilă îngăduie cercetarea obiectelor. Instrumentul cel mai complicat este dioptra alcătuit dintr-o roată dinţată, o tijă cu şurub, un scripete şi un disc gradat, ea slujind la stabilirea diferenţelor de nivele. Este aproape acelaşi instrument de care se servise în vechime şi Heron din Alexandria.

Toate aceste instrumente sînt rare şi costisitoare. Deşi le lipseşte precizia ştiinţifică, ele sînt împodobite cu multe ornamente sculptate şi şlefuite. Astfel Leonardo se vede constrîns ca în afară de cărţile de care are nevoie, să se mai împrumute şi cu instrumente de la prietenii săi, pentru a-şi putea duce la capăt experienţele. El notează într-unul din carnetele sale, că ar putea împrumuta un cvadrant de la un oarecare Carlo Marmocchi, astronom şi matematician de valoare mediocră. Se apucă de timpuriu să-şi fabrice cele trebuincioase. Ca să măsoare timpul, necesar la anumite experienţe, de care se apucase de pe atunci, îşi făureşte un orologiu de apă despre care spune că este foarte folositor mai cu seamă în timpul călătoriilor. Mai fabrică şi altul, care funcţionează cu aer comprimat, îl înzestrează cu o greutate de plumb şi notează lîngă schiţă: «Nu ne lipsesc nici mijloacele,
 nici căile pentru măsurarea zilelor noastre amărîte.

Trebuie să ne căznim să nu le risipim şi nici să le lăsăm să se scurgă în zadar, fără glorie sau fără a lăsa vreo urmă în cugetul muritorilor. Astfel ca drumul nostru amărît să nu fi fost făcut în zadar ». (Cod. Atl. f. 12 r.) Sînt vorbele unui om încă foarte tînăr care cîrteşte despre viaţă şi moarte. Un pesimism prefăcut se amestecă în el cu o sete înfrigurată de glorie, care nu-l va părăsi niciodată. Dorinţa de a lăsa o urmă în eternitate despre trecerea lui pe pămînt se asociază în Leonardo cu un interes pasionat pentru cercetări, ceea ce pentru el reprezintă un scop în sine. E hărţuit între aceste două forţe, care îl stăpînesc pe rînd şi încearcă să recîştige timpul pierdut prin salturi bruşte. În atelierul lui Verrocchio vine adesea în contact cu oameni iluminaţi de succes, şi acest contact îi pare firesc ca şi cînd ar fi el însuşi unul de ai lor.

În prima parte a şederii sale la Florenţa, încă zăpăcit de atîtea impresii contradictorii, are loc întîlnirea lui cu omul care întruchipează toate virtuţile şi toate defectele marelui oraş, orgoliul, puterea, vioiciunea spiritului, gustul pentru artă, răceala calculată, precum şi clocotitoarea bucurie de viaţă: Lorenzo de Medici. Banca Medicilor este expresia cea mai palpabilă a acestei superiorităţi economice a Florenţei care este opera tuturor claselor, a tuturor energiilor anonime ale populaţiei. Ea tratează cu trimişii prinţilor mai mult sau mai puţin legitimi, ea susţine împăraţi şi regi, decide soarta războaielor, formarea noilor state, înlesneşte sau împiedică marile împrumuturi ce hotărăsc soarta tuturor acelor ambiţioşi care caută să-şi asigure prin arme noi cuceriri.

Lorenzo de Medici, moştenitorul acestei tradiţii strălucite, este fiul lui Piero cel Bătrîn, zis « Il Gottoso » (cel cu podagră): întîlnim la el, alături de un temperament autoritar, inteligenţa şi profunda cunoaştere a oamenilor atît de caracteristică la bunicul său, bătrînul Cosimo.

În cursul anului 1468 oraşul suferise foarte mult de pe urma războiului dus împotriva condotierului venețian Colleoni, cît şi de pe urma ciumei. Drept care Lorenzo, după ce încheie pacea, se grăbi să organizeze un mare turnir spre a-i mai înveseli un pic pe cetăţenii nemulţumiţi ai Florenţei.

În atelierul lui Verrocchio încep mari pregătiri în vederea sărbătorii: se pictează steaguri și prapuri, se desenează costume, iar în ziua turnirului elevii maestrului Andrea se înghesuie prin mulțimea curioșilor din piața Santa Croce.

Glasul voios al trîmbițelor vestește ivirea alaiului: un prapure alb și roșu fîlfîie în vîntul puternic iar mai departe tropotul cailor răsună pe caldarîm vestind sosirea cavalerilor străini, în armurile lor de oțel strălucitoare. După aceea vin nobilii în constume pestrițe, cu nume atît de ilustre, încît mulțimea și le repetă, trecîndu-le din gură în gură într-un murmur plin de respect. În urma străinilor și a nobililor, un adolescent călărește singur. Obrazul colțuros, smead, prelung e încadrat de plete mari de păr negru, mătăsos. Are un nas vulturesc, gura subțire, disprețuitoare, dar aerul său visător, trist și rătăcit este al unui poet, sau al unuia sortit unei morți timpurii: este fiul cel mic al lui Piero, Giuliano de Medici. Leonardo îl privește pe cavalerul ce trece prin fața lui, de-abea ceva mai tînăr decît el, al cărui cap trufaș e dat pe spate. Este îmbrăcat de sus și pînă jos în argint, iar tunica scurtă stă pe el țeapănă ca o armură, sub grămada de broderii de perle, în timp ce aurul pal al soarelui iernatic se oglindește într-un rubin enorm care sclipește printre penele beretei de catifea.

« Îmbrăcămintea lui a costat opt mii de galbeni », șușotesc florentinii, totodată speriați și măguliți de această risipă măreață.

Trompetele sună mai tare, tobele bat întețit. Urale izbucnesc la trecerea unui bărbat tînăr, care înaintează încet prin mijlocul mulțimii. E Lorenzo de Medici. Are douăzeci de ani. Pe calul său voinic pare scund și îndesat. Capul pătrat este bine înfipt între umerii puternici iar părul, aspru și greu îl face să pară și mai greoi și mai lat. Bereta brodată aruncă o umbră peste trăsăturile lui neregulate, peste nasul greoi, mult adîncit la rădăcină, peste ochii cu orbitele adînci și peste gura mare, cărnoasă, cu bărbia colțuroasă ce condensează toată urîțenia acestui chip într-o expresie de forță. Culoarea tenului pălește pe lîngă eșarfa roșie și albă care-i străbate pieziș pieptul vînjos. Steagul său este tot roșu cu alb iar Verrocchio zugrăvise pe el portretul Lucreziei dei Donati, iubita lui Lorenzo, împletind o coroană

de lauri sub un curcubeu, însoțită de deviza: «Timpul revine».

Spectatorii adunați în piața Santa Croce povestesc că perla lui Lorenzo valorează — doar ea — cinci sute de galbeni, că diamantul care sclipește pe scutul său, numit *il Libro* ar face, pe puțin, două mii de galbeni. Și Lorenzo, ieșind învingător din turnir, notează în jurnalul său — ca un bun negustor și întru totul la fel cu compatrioții săi — că, deși sărbătoarea îl costase zece mii de fiorini de aur, el socotește că suma fusese bine investită.

Leonardo, care n-are cîtuși de puțin mentalitatea unui negustor, și cu atît mai puțin pe aceea a unui politician, el, care nu cunoaște valoarea creditului bancar, și nici nevoia de a impresiona mulțimile, simte trezindu-se în el o arzătoare dorință de lux, gustul veșmintelor bogate, al brocarturilor căzînd în falduri, al valurilor suple pe care le face catifeaua, al cailor mergînd în trap semeț, al trecerii trufașe prin talazul mulțimii, — privilegiile mai marilor lumii. Această sete de lux dăinuie în sufletul său alături de o lipsă de nevoi personale, eclipsînd-o uneori sau închinîndu-se în fața ei, așa cum trăiesc simultan în el, visul gloriei și aplecarea către cercetările dezinteresate.

Dar ambiția ce-l chinuiește pe Leonardo este încă nedeslușită, și trasă încoace și încolo de incertitudinile tinereții, ceea ce îl face să-și caute mai mult bîjbîind calea destinului său.

Se lasă inițiat de Verrocchio în toate mijloacele expresiei artistice. Modelează în argilă capete bucălate de copii, busturi de fete cu zîmbet primăvăratec șters pe jumătate, opere dispărute în zilele noastre — doar contemporanii le mai păstrau amintirea. Curiozitatea lui Leonardo este atît de vie, încît pentru moment uită parcă de adevărata lui vocație; se interesează de tot ce se face în atelier, nu numai de pictură sau de modelaj, dar și de lucratul marmurei, al cerii, de șlefuirea metalelor, de topirea bronzului. El se deprinde cu toate procedeele întrebuințate în epoca lui. Ia parte la munca ucenicilor, care toarnă marea sferă de cupru aurit, menită să împodobească cupola Domului. Iar cînd Verrocchio sudează o cruce, pe care vrea s-o facă atît de trainică, încît să reziste împotriva tuturor intem-

periilor, Leonardo urmărește îndeaproape mijloacele folosite de meșterul său, ia parte și la momentul cînd în mijlocul aclamațiilor furtunoase ale mulțimii, sfera este fixată pe lanternoul Domului. Peste aproape o jumătate de secol, vrînd să facă o sudură neobișnuit de grea, Leonardo își va aminti această experiență memorabilă și va nota: «Adu-ți aminte de mijloacele folosite pentru sudarea globului de pe Santa Maria del Fiore». (G. f. 84 v.).

«Dar, fiindcă alesese profesia de pictor, studia îndeajuns de mult după natură», spune Vasari, nu fără oarecare părere de rău, văzînd cum se risipesc daruri atît de mari. Așa cum Leonardo nu neglijează niciunul din procedeele noi ale tehnicii, el nu se dă în lături nici din fața exercițiilor impuse de maestrul Andrea elevilor săi. Reproduce cu răbdare cutele rigide ale stofelor unse cu lut, procedeu întrebuințat adesea de Verrocchio la lecțiile sale, și pe care Leonardo mai tîrziu îl va critica cu asprime în *Tratatul despre Pictură.* Desenează capetele bătrînilor cu obrajii zbîrciți, aleși de maestru pentru a fi modele. Copiază cu ușurință desenele lui Verrocchio care trădează gustul maestrului său pentru podoabe de mare finețe, cozile de păr împletite, căștile cu guri de leu căscate deasupra, monștri înaripați, creste de cocoși care atîrnă ca plantele agățătoare. Tot ce reproduce astfel îi va folosi într-o zi, ca o moștenire păstrată aievea.

Dar Leonardo nu-și limitează cunoașterea doar la studierea corpului omenesc.

«Pictorul care nu iubește în aceeași măsură toate lucrurile care sînt de domeniul picturii nu va fi niciodată universal», declară el mai tîrziu în *Tratatul* său. Dar în epoca formării sale, confrații săi susțin, împotriva lui, că peisajul nu are alt rost într-o pictură, decît de a pune în relief corpul omenesc. Botticelli pretinde chiar că e pierdere de timp să studiezi natura, căci este de ajuns să arunci pe perete un burete îmbibat cu un lichid cu o culoare frumoasă, ca să vezi apărînd cel mai frumos decor.

Leonardo își va aminti mai tîrziu de această ceartă din atelier, și va spune, vorbind ironic despre Botti-

celli: « De altminteri, acest pictor picta peisaje jalnice». (*Trattato della Pittura*, par. 60)
Primul desen datat al lui Leonardo, care ne-a parvenit, este un peisaj care se află la Uffizi, și pe care notase el cu scrisul său inversat[1]: « Ziua Madonei Zăpezilor, 5 august 1473 ». Este un peisaj de munte, amintire scumpă a copilăriei, prins în linii ușoare. Această vale care se întinde spre zare printre povîrnișuri stîncoase, acest spațiu plin de aer și de lumină, lipsit cu desăvîrșire de orice prezență omenească, reprezintă în istoria artelor primul peisaj autonom conceput ca atare.
În clipa în care el datează acest desen, ca și cînd data ar fi fost foarte importantă pentru el, Leonardo are douăzeci și unu de ani. Își terminase ucenicia și se înscrisese de un an în breasla pictorilor. Totuși el nu-și dobîndise încă adevărata independență artistică, și nici măcar o stare materială mulțumitoare. Situația lui financiară este atît de precară, încît nu-și poate plăti cotizația de membru în breaslă, nici să-și cumpere lumînările cu care pictorii obișnuiau să împodobească portretul sfîntului Luca, patronul lor, de ziua acestuia. Tatăl său însă continua să-și îndeplinească cu succes și profit sarcina lui de notar; el locuiește într-o casă din Piazza Firenze, ocupînd-o aproape toată, și mai are și un birou pentru care plătește o chirie anuală de douăzeci și patru de fiorini. Cu toate că Ser Piero nu are copii din cea de-a doua căsătorie, pare-se că nu poate găsi un loc ca să-și adăpostească fiul în vasta lui locuință.
Părăsit de ai săi, fără mijloace de trai, Leonardo continuă să locuiască la Verrocchio. Dar maestrul Andrea se zbate și el în mari lipsuri. Are în grija lui multe neamuri sărace și este nevoit să vîndă una după alta casele moștenite de la tatăl său. În curînd, îngropat în datorii, va trebui chiar să părăsească reședința lui familială. Rămăsese burlac, de gospodăria lui îngrijindu-se o soră de-a lui, văduvă cu trei copii, pe care-i primise în casă. Deși trăia strîmtorat și se plîngea de povara unei mari familii și de sărăcie, el îi dă totuși găzduire lui Leonardo.

---

[1] mergînd de la dreapta la stînga (N.r.r.)

Această dependenţă materială şi participarea anonimă la opera maestrului, nu pot să nu exercite o puternică influenţă asupra unui tînăr ambiţios. Dar interesul său e atît de multilateral încît se pare că se mulţumea doar cu propria lui bucurie de a trăi. Însăşi multiplele sale daruri fireşti îl împiedică parcă să-şi găsească calea. Cînd, ca orice tînăr, el caută cel mai bun mijloc de expresie artistică, folosirea cea mai largă a propriilor capacităţi, el se trezeşte ca paralizat de prea marea uşurinţă de care dă dovadă. Se risipeşte, fiindcă nu reuşeşte să fixeze limitele posibilităţilor sale; decum o ia pe un drum, acesta pare să-l ducă foarte departe, pînă la infinit. Tot ce întreprinde îi reuşeşte prea uşor. El reproduce tot ce i se întipăreşte pe retina ochiului cu o îndemînare aproape uimitoare, egală doar cu acuitatea unei viziuni căreia nu-i scapă nimic. Se încumetă să cerceteze problemele abstracte cele mai aride, ajutat de o memorie care nu uită niciodată ce a agonisit. Şi ca şi cum n-ar fi îndeajuns de uluitor pentru un tînăr să fie covîrşit de atîtea daruri, natura îl mai înzestrase şi cu o putere rară de seducţie, o putere de a cuceri oamenii, cu care deocamdată nu ştie ce să facă.

Copilul frumos cu buclele aurii a devenit un adolescent care seamănă cu zeii antichităţii răsăriţi din solul Italiei. Nici o imagine din tinereţea lui nu s-a păstrat. Epoca lui care ne-a lăsat cu atîta risipă portretele atîtor necunoscuţi, burghezi anonimi, sau pictori mediocri, atîtea feţe cinice, îmbuibate, indiferente, a neglijat să prindă pentru posteritate trăsăturile tînărului Leonardo. Singură o veche tradiţie leagă numele său de chipul unui arhanghel de pe tabloul unui elev al lui Verrocchio, mult timp atribuit lui Botticelli şi confruntarea cu singurul portret autentic care există a lui Leonardo, ne face să dăm crezare acestei tradiţii.

Într-adevăr, în amintirea contemporanilor săi, Leonardo apare ca un arhanghel. Înalt, zvelt, cu umerii largi, şolduri înguste, trupul său se înalţă cu capul aruncat puţin spre spate, vrînd parcă să acapareze toată lumina. Fruntea lui e foarte lată şi aproape pătrată sub umbra buclelor arămii, ochii se desenează sub arcadele puternice ale sprîncenelor, prelungi, luminoşi, cu o privire directă şi insistentă. Nasul cu şeaua lată şi nările sensibile porneşte drept din frunte, buza

superioară subțire, puternic desenată se sprijină pe buza de jos fremătîndă și cărnoasă, și doar o bărbie aspră și pătrată înzdrăvenește acest obraz prea perfect, dîndu-i un aer de ființă în carne și oase.
« Era cel mai frumos chip din lume », declară istoricul Paolo Giovio. Și pe acest obraz flutura un zîmbet care alunga parcă tot ce era apăsător și meschin pe pămînt. « Prin splendoarea înfățișării sale, însenina orice suflet mîhnit », îi povestiseră lui Vasari contemporanii săi, care nu uitaseră niciodată surîsul lui Leonardo.
Lipsit de tandrețe în copilărie, Leonardo simte dintr-o dată vraja pe care o răspîndește în jur, și îi resimte efectul amețitor. Ponosul îndurat în frageda sa tinerețe va fi despăgubit din plin de prietenii care ocupă din ce în ce mai mult loc în viața lui. Printre însemnări, găsim numele unor prieteni florentini, unor tovarăși (« compare »), iar într-un fragment de scrisoare adresată unui necunoscut, el îl numește pe acesta « iubitul meu cel mai iubit, doar al meu ».
Se pare că Leonardo avea atîta nevoie de a fi admirat, încît pune totul la bătaie spre a o stîrni, pînă și forța mușchilor săi de oțel. E stîngaci (scrie chiar cu stînga) și se poate folosi în aceeași măsură de ambele mîini. Prietenii lui din tinerețe povestesc că într-o zi se agățase de hățurile unui cal scăpat, și-l oprise brusc din galop. Strîmba între degete potcoava de cal sau ciocanul greu al porții, de parcă ar fi de plumb. Ia o lamă de oțel, o înfășoară într-o batistă și o sparge ca și cum ar fi de sticlă.
Tinerii lipsiți de griji pe care îi frecventează își manifestă zgomotos bucuria de a trăi, precum spunea poetul florentin Sacchetti: « Fiecare vociferează spre a-și exprima bucuria. Să piară cel care nu vrea să cînte! ». Glasul lui Leonardo le domină pe toate celelalte. Nimeni, din cei care îi auziseră vreodată timbrul deosebit, nu-l mai putea uita. Leonardo se acompaniază cu instrumente inventate de el, cărora izbutise să le dea o mare varietate de tonuri. Și deoarece el vrea nu numai să farmece, dar să-și și intrige prietenii, dă lăutelor sale cele mai ciudate forme, cranii de animale sau liniile unui pește.

Viaţa tînărului Leonardo are şi o latură poznaşă, gustul invenţiei şi al farsei, ca şi cînd copilul de altădată care nu se jucase destul, ar mai dăinui în el, şi ar vrea să-şi ia revanşa. În toiul unor experienţe ştiinţifice îi vin în cap fel de fel de idei năstruşnice. Preocupat să obţină un « roşu frumos » sau un « verde viu », se întrerupe ca să distileze apă de toaletă pentru mîini, din flori de portocal sau iasomie. Printre planurile unor laminoare sau cuptoare se ivesc pe neaşteptate însemnări despre tururi de prestidigitaţie pe care le inventează ca să-şi uimească prietenii cînd se adună laolaltă. Seara, aşază în faţa lui un pocal plin cu ulei fierbinte în care toarnă vin roşu, făcînd să ţîşnească o jerbă de flacără multicoloră. (Cod. Atl. 380 r.b.)

Îşi pregăteşte scamatoriile sau farsele pe care avea să le facă prietenilor săi, cu multă grijă, cu o seriozitate aproape pedantă. Le arată cum poţi să arunci într-un pahar plin cu apă trei bănuţi, şi să nu verşi un strop; cum poţi să rupi un băţ ale cărui capete stau sprijinite pe cîte un pahar; cunoaşte o serie de păcăleli, de distracţii, de demonstraţii de forţă care cer un ochi sigur şi mîna suplă a unui scamator de profesie. Compune şi ghicitori, şarade, copiază poezii şi cîteodată — cînd poeziile aparţin unui poet mai puţin cunoscut — îi face pe prieteni să creadă că el le improvizase pe loc. Într-un sonet copiat se regăseşte toată atmosfera de pe vremea în care tînărul Leonardo se mulţumea doar cu bucuria de a trăi.

Nu poţi face ceea ce vrei?
Fă doar ceea ce poţi.
A vrea este o nebunie, cînd n-ai în mînă
puterea.

Leonardo al cărui efort constant fusese de a împinge şi mai înainte limitele posibilului, nu va cunoaşte în toată viaţa lui decît o scurtă perioadă de nepăsare în care se mulţumeşte cu această filozofie superficială, a cărui ambiţie se mărgineşte la scopuri uşor de atins. Prietenii lui Leonardo, care îi dau iluzia unei comuniuni de idei şi de sentimente, sînt tineri de familie bună, dar care ca şi el trăiesc mai curînd în afara societăţii. Au mult timp şi se ţin numai de năzdrăvănii. Ceea ce

îi unește este plăcerea de a face farse, care pe Leonardo nu-l va părăsi niciodată. Dar înainte de toate ei au în favoarea lor strălucirea tinereții și frumuseții, care răscolește adînc simțul artistic al lui Leonardo.

Printre desenele din epoca aceasta apar mereu aceleași chipuri împărtășindu-se și din vis și din amintire. Toți au același profil grec foarte pur, nasul în prelungirea liniei drepte a frunții, păr buclat, îndulcind ovalul obrajilor, o gură senzuală, mult prea mică, cu buza de sus scurtă iar în ochii lor rotunzi o privire goală, care nu spune nimic. Unul din prietenii cei mai buni ai lui Leonardo, cu cîțiva ani mai în vîrstă și, ca și el, fiul unui respectabil notar florentin, are o voce neobișnuit de frumoasă. Leonardo l-a învățat să cînte din lăută și îi fabrică niște instrumente cu corzi avînd un registru foarte larg pentru epoca aceea. Alt prieten de-al lui, fiul unui grădinar din Peretola, din apropierea Florenței, Tommaso Masini, este o caricatură a propriilor sale talente împrăștiate; încearcă să facă pictură, fiind ucenic aurar dă dovadă de o pricepere deosebită. Găsindu-și numele burghez lipsit de strălucire și dîndu-se drept ghicitor, el își ia numele de Zoroastro de Peretola; pe urmă renegîndu-l pe cinstitul său tată, se dă drept bastardul lui Bernardo Rucellai, neam cu familia Medici. Acest băiat înalt, foarte palid la față, cu trăsături puternice și cu privirea pătrunzătoare, are aceeași iscusință ca și Leonardo în jocurile de dibăcie și de prestidigitație; el ajunge maestru în arta de a păcăli oamenii, înainte de a se fi apucat de șantajuri și de coțcării.

Leonardo îl luase drept țintă a sarcasmelor sale, dar Tommaso se lăsa în voia lui, fiindcă, în ciuda înclinărilor sale ciudate, are destul bun simț ca să-și dea seama de foloasele pe care le poate trage împrietenindu-se cu tineri de neam bun.

Leonardo se leagă cu ușurință de tot ce este ciudat, de ființe stranii care se agită la marginea societății ca niște licurici. El are o tainică predilecție pentru abisurile naturii umane, a cărei adîncime nu a măsurat-o încă, dar care îl ademenește ca tot ce nu cunoaște margini. Poate că se lasă antrenat cu atît mai mare ușurință de gusturile sale primejdioase, cu cît e sigur de el însuși și cunoaște temeinic echilibrul caracteristic firii

sale. Chiar dacă se complace în tovărăşia unor tineri zvăpăiaţi, el însuşi dă dovadă de o prudenţă precoce, retrăgîndu-se, instinctiv, dinaintea oricărui exces.

În aceste vremuri cînd se spun cu voie bună glumele cele mai pipărate, cînd breslaşii cîntă în pieţele publice, cîntece deocheate, Leonardo ocoleşte, în povestirile lui, reţinut parcă de o pudoare, şi ea înnăscută, orice aluzie erotică. Trăind într-un oraş în care se profită de renaşterea tradiţiilor antice, spre a se face din beţie un cult în cinstea lui Bacchus, Leonardo fuge de orice beţii, avînd oroare de efectul tulburător al alcoolului care « o dată băut, se răzbună pe cel care-l bea ». De asemeni, e cumpătat la mîncare, hrănindu-se mai cu seamă cu legume şi fructe, iar mai tîrziu va adopta un regim strict vegetarian.

Acestei năzuinţi către o viaţă simplă şi fără excese, îi corespunde o înfăţişare foarte îngrijită, o curăţenie migăloasă, care devine o necesitate fizică poruncitoare. Astfel, cînd se apucă de treburi cerînd mînuirea unor instrumente care murdăresc, notează: « ce trebuie să faci, ca să nu-ţi murdăreşti unghiile ». Acest cult înăscut pentru ordine alcătuieşte baza unei filozofii pe care mai tîrziu o va formula, spunînd sentenţios: « Cel ce vrea să vadă cum sălăşluieşte sufletul în trupul său, să vadă deci cum întrebuinţează acest trup sălaşul său zilnic; adică dacă acest sălaş este murdar şi neîngrijit, trupul va fi ţinut de sufletul său la fel de murdar şi de neîngrijit ». (Cod. Atl. f. 76 r.)

Generaţii de jurişti i-au transmis anumite obiceiuri pedante; acestea ies la iveală la el în diferite întorsături de frază, încă îmbibate de ambianţa solemnă a învăţăturii lui Ser Piero, şi printre notele sale împrăştiate, el desenează cu un scris sîrguincios nişte înflorituri în jurul formulei întîlnită adesea în dosarele notarului: *In Dei nomine. Amen.* Această moştenire părintească apare adesea la el pe neaşteptate cînd înşiră cu mare precizie cifrele puţinelor sale resurse şi ale cheltuielilor şi mai modeste, sau cînd notează, pe negîndite, o dată foarte precisă pe nişte însemnări făcute zi de zi. De-a lungul întregii sale vieţi, Leonardo va avea asemenea accese trecătoare de meticulozitate burgheză. El simte din cînd în cînd nevoia să facă bilanţul activităţii sale şi să aştearnă pe hîrtie, cu mare grijă, tot ce-l

preocupă. Dar, oricît ar fi de contrariat de forțele care îl agită astfel, Leonardo știe să le echilibreze, să stabilească un acord provizoriu între el și lumea exterioară. Tînăra lui ambiție se mulțumește deocamdată cu niște plăceri ce-i măgulesc amorul propriu iar setea de cunoaștere se risipește în hoinăreli și într-o curiozitate instabilă. În asemenea momente, el pare un înotător, care, gata de a plonja, se leagănă pe vîrful picioarelor, încordîndu-și toți mușchii și trăgînd în piept aer înainte de a-și face vînt.

Totuși nepăsarea în care se complace, prieteniile în voia cărora se lasă, fără discernămînt, îl vor face să sufere cumplit și-l vor supune la grele încercări. Cîțiva indivizi foarte suspecți se strecuraseră în cercul prea deschis al prietenilor săi și, dintr-o dată, drama se năpustește asupra lui Leonardo, zguduindu-l pînă în adîncul încrederii sale în el însuși și în viață.

În pașnicul oraș burghez al Florenței, există un obicei care îngăduie jocul tuturor calomniilor, al tuturor trădărilor: este denunțul anonim făcut la poliția de moravuri. Cutia de scrisori numită *il tamburo*, pusă în acest scop la Palazzo Vecchio este o provocare la răutate și invidie. Într-o zi, exact la 8 aprilie 1476, se depune o plîngere împotriva unui oarecare Jacopo Saltarelli, în vîrstă de șaptesprezece ani, care este învinuit de legături homosexuale, de «sodomie», spre a întrebuința limbajul acelor vremi. Printre cei patru florentini pe care învinuitul îi frecventează este citat și numele lui Leonardo, fiul lui Ser Piero da Vinci, domiciliat la Andrea del Verrocchio.

Este o învinuire destul de frecventă în epoca aceea. Umaniștii școlii platoniciene reînviaseră cultul frumuseții efebilor, preamărind prietenia și camaraderia, iar dușmanii lor se răzbunau socotindu-i perverși.

Filozoful Marsilio Ficino, în ultimul capitol al cărții sale despre Platon, «Apologia de moribus Platonis», încercase să apere memoria marelui filozof împotriva «acestor cîini care încearcă să întineze gloria marelui maestru»; el declară că dacă într-adevăr Platon iubise adolescenții, nu trebuie văzut în aceasta nimic altceva decît o înclinare cu totul ideală a firii sale îndrăgostite de frumusețe. De asemeni și conducătorul Academiei platoniciene de la Roma, Pomponio Leto. fu și el acuzat

de raporturi contra naturii cu discipolul său, un tînăr venețian, a cărui frumusețe o cîntase în poemele sale. În închisoarea în care-l zvîrliseră, Pomponio Leto se apucase să-și pledeze cauza, citînd fraze de-ale lui Socrate, aidoma cu ale sale. Calomnia care nu-i cruța nici pe umaniștii cei mai de vază avea să lovească cu și mai mare cruzime un tînăr care nu cunoștea nici un protector puternic ca să-i ia apărarea. Tulburarea lui fu agravată de anumite complicații familiale. Foarte tînăra soție a tatălui său — cea de-a doua — murise după cîțiva ani de căsnicie. Văduvul nemîngîiat — măcar pentru un timp — gîndindu-se la propriul său sfîrșit, își cumpărase un loc de veci la Badia din Florența. Dar doliul și singurătatea nu se prea potriveau cu firea lui aprigă și încercă încă o dată să-și refacă viața. Cea de a treia soție, Margherita di Guglielmo, îi aduse o zestre de patru sute de fiorini; și ea era foarte tînără, aproape o copilă, totuși destul de curajoasă ca să se aventureze într-o legătură ce avusese cîteva precedente nu prea fericite, lucru care ar fi putut s-o facă să șovăie.

Leonardo se simte mai înstrăinat decît oricînd de tatăl său, care, curînd după noua căsătorie, la vîrsta de cincizeci de ani, are bucuria de a vedea născîndu-i-se primul copil legitim. Pentru un notar respectabil, a cărui faimă și avere sporesc neîncetat — se desparte în vremea aceea de colegul său florentin cu care se întovărășise la început — învinuirea îndreptată împotriva fiului său este cu atît mai gravă. Preocupat doar de propria lui persoană, plin de o indignare virtuoasă, fără îndoială că nu avu alt gînd decît de a-i reproșa fiului său pata pe care acesta o aruncase peste onoarea familiei. În disperarea lui, Leonardo caută un sprijin pe lîngă toți acei care i-ar fi putut veni într-ajutor; se adresează întîi unor rubedenii mai îndepărtate, unui unchi care locuiește la Pistoia, — s-ar putea chiar să fi încercat reluarea unor legături cu maică-sa, căci într-un fragment dintr-o scrisoare trimisă unui prieten, scrie: « Spune-mi cum s-au petrecut lucrurile acolo, spune-mi dacă Caterina vrea să facă. . . » (Cod. Atl. 71 a.) Numele unchiului său Francesco îi revine mereu în gînd, îl notează de cîteva ori, pe urmă îl șterge, ca și cînd și el l-ar fi dezamăgit.
 Tînărul atît de sărbătorit, atît de popular printre prie-

tenii săi, ameţit de succese uşoare, îşi dă seama dintr-o dată că e părăsit de toţi, şi această constatare îi descoperă prăpastia singurătăţii umane. El îşi dă seama de neputinţa omului în faţa calomniei, în faţa clevetirilor viclene, ascunse în umbră. « Gura ucide mai mulţi oameni decît cuţitul », scrie el într-o scrisoare.

Ca toţi acei care au simţit fugindu-le de sub picioare pămîntul ferm al încrederii, căutînd în zadar un sprijin, Leonardo va păstra în sufletul său pentru totdeauna o neîncredere veşnic trează şi o teamă bolnăvicioasă de josnicia omenească. El le adresează florentinilor pe care îi cunoaşte, scrisori pline de rugăminţi, mai cu seamă lui Bernardo di Simone Cortigiani, gonfalonier al Florenţei, despre care Ficino spune că era « un bun tovarăş în urmărirea adevărului ». Leonardo îi destăinuie acestui străin toată disperarea lui intimă. « Precum vă mai spusesem zilele trecute, ştiţi că n-am pe nimeni . . . şi dacă nu există iubire, atunci ce mai rămîne din viaţă? . . . » îi scrie, şi adaugă cuvîntul: « Prieten » împodobit cu floricele, parcă în derîdere.

Poliţia de moravuri supune pe acuzaţi unui interogatoriu minuţios, toate amănuntele vieţii lor particulare, sînt trecute prin ciurul întrebărilor celor mai brutale. Inculpaţii sînt puşi alături de profesionişti ai viciului, şi după interogatoriu, ancheta e suspendată pentru două luni interminabile, după care se dă în sfîrşit verdictul de achitare.

Totuşi, această încercare a otrăvit pentru totdeauna viaţa sentimentală a unui tînăr. Setea lui de frumos, care îl atrăsese spre prieteni cu un aer puţin efeminat, putea ea să poarte un nume atît de urît, nevoia de tandreţe putea fi astfel pîngărită? Mai mult chiar decît nedreptatea, a cărui victimă devenise, îl revoltă procedeele grosolane, trivialitatea discuţiilor într-un birou de poliţie. Pudoarea lui rănită dă proporţii uriaşe unei întîmplări nenorocite, pînă a-i paraliza simţurile şi a-i inhiba pornirile sexuale. De aici înainte el se va îndoi de orice sentiment spontan; orice relaţie — cu bărbaţi sau femei — îi vor părea dubioase, vor trezi în el un dezgust. Peste mulţi ani, Leonardo încă va mai scrie: « Actul împreunării şi membrele de care se slujeşte sînt atît de urîte, încît dacă n-ar fi frumuseţea obrajilor, podoabele participanţilor şi elanul neînfrînat, natura

ar duce la pieire specia umană ». (W. An. A. 8 v.) Trec săptămîni în şir de teamă şi de dezorientare. Fusese într-adevăr arestat pe vremea aceea, sau numai închipuirea lui hăituită îl face să creadă că va fi întemnițat? O frază enigmatică, scrisă mult mai tîrziu, face toată întîmplarea aceasta mai obscură: poate că se gîndeşte la tînărul Jacopo Saltarelli care servea drept model pictorilor cînd spune: « Cînd l-am făcut mic pe Dumnezeu, m-ați închis, dacă acum îl fac mare, îmi veți face un rău şi mai mare ». Teama arestării îl urmăreşte şi vrînd parcă cu orice preț să-şi salveze libertatea, desenează pe o filă din acea epocă « un instrument pentru a deschide o închisoare pe dinăuntru ». (Cod. Atl. 9 v.b.) Această unealtă inventată de el constă dintr-un cleşte de fier prevăzut cu un şurub ce serveşte la scoaterea cuielor, semănînd oarecum cu acel instrument din zilele noastre folosit la întinderea firelor electrice.

Leonardo pare de asemenea, că nutreşte şi nişte planuri teribile de răzbunare: el studiază îndelung modul de a injecta otravă în pomii fructiferi spre a obține fructe otrăvite care, frumoase şi parfumate ca fructele obişnuite, sînt aducătoare de moarte. (Cod. Atl. f. 12 r.) Ce duşman vroia el oare să lovească, cu atîta viclenie? Se gîndea oare să se suprime chiar pe sine? Pare stăpînit de un gînd înfiorător şi face chiar o aluzie citînd un pasaj din « Metamorfozele » lui Ovidiu, căci este atît de tînăr, încît îşi exprimă sentimentele cu ajutorul citatelor din autorii clasici ... « Nu cred, o, greci, că s-ar putea povesti isprăvile mele, chiar de le-ați fi văzut, fiindcă le-am săvîrşit fără martori, avînd complici doar bezna nopții! » (Cod. Atl. 71 r.a.)

În timp ce elabora planurile sale misterioase şi imposibile, el visează de asemeni la cataclisme îngrozitoare, dorindu-le parcă spre a îneca propriile sale suferințe într-un prăpăd universal. Cu o plăcere satanică, pictează sfîrşitul lumii ce va nimici neamul nelegiuit al oamenilor.

Şi natura e tot atît de crudă ca oamenii — spune el — fiindcă a poruncit ca animalele să trăiască omorîndu-se între ele şi, ca şi cînd această exterminare reciprocă nu i-ar ajunge, « ea răspîndeşte aburi otrăvitori

şi rău mirositori deasupra animalelor şi mai cu seamă a oamenilor, care dacă n-ar fi asta, s-ar înmulţi la nesfîrşit, de vreme ce ei nu sînt mîncaţi de alte animale». (Br. Mus. 156 v.)

Dar într-o zi, pămîntul blestemat, unde orice viaţă se iroseşte, se va usca, apa va pieri în măruntaiele lui, cursul fluviilor se va opri dintr-o dată, plantele se vor ofili pe loc, « animalele care se hrănesc cu ierburi vor muri, leii, lupii şi toate animalele de pradă nu vor mai avea ce mînca, în sfîrşit oamenii, după suferinţe cumplite, îşi vor da ultima suflare, scoarţa pămîntului se va face scrum şi cenuşă, şi astfel se va prăpădi întreaga fire». (Br. Mus. 155 v.)

Chiar după ce disperarea lui de la început se mai duce şi revolta se mai potoleşte, Leonardo continuă să cugete asupra morţii, eterna tovarăşă a vieţii: «Priviţi! dorinţa de a te întoarce îndărăt, de a reveni la matcă seamănă cu zborul fluturilor spre lumină. Şi omul care, în dorinţa lui mereu înoită, aşteaptă ca pe o sărbătoare fiece primăvară nouă, fiece vară nouă, şi mereu alte luni noi, şi alţi ani, veşnic noi, îşi închipuie că timpul, chemîndu-l întîrzie într-una, fără a-şi da seama că el este propriul său sfîrşit pe care-l cheamă astfel prin dorinţele sale». (Br. Mus. 156 v.)

Crezînd că toate dorinţele, toate elanurile sale au murit, el poartă cu sine o sumbră superioritate, faţă de toţi acei care mai aşteaptă ceva de la ziua de mîine. Un prieten, mişcat de deznădejdea lui, îi trimite, spre a-l mîngîia, un lung poem, păstrat printre hîrtiile sale. Dar o pată mare de cerneală se întinde pe foaie, astfel încît doar un singur rînd a rămas desluşit: « Lionardo, al meu Lionardo, de ce atîta chin? » Prietenul — care îi scrie numele în maniera florentină — îi împărtăşeşte fără îndoială mila lui, fiindcă Leonardo îi răspunde printr-un alt poem, în care orgoliul său tînăr şi proaspăt şi amara lui înţelepciune resping o compătimire de suprafaţă: «Nu mă dispreţui, sărac nu sînt: sărac e cela ce are prea mari dorinţi». (Cod. Atl. f. 71 r.)

Încercarea pe care o trăise, îi spulberase năzuinţele rupîndu-l de toţi cei din jur; descumpănit, vrea să părăsească Florenţa, pentru a-şi găsi un refugiu în altă parte. « Unde mă voi aşeza? — scrie el aceluiaşi prieten — o vei afla peste scurt timp».

Dar un tînăr sărac şi necunoscut cu greu găseşte un mijloc de a-şi făuri o viaţă a lui într-un mediu nou . . . Viaţa merge mai departe şi rănile se vindecă una cîte una. Puterile sale creatoare par îngheţate, evoluţia talentului său, întîrziată. Colaborarea anonimă la opera lui Verrocchio aduce totuşi rezultate neprăvăzute, nu lui, ci maestrului care, dintr-o dată, în vremea aceea, atinge apogeul artei sale.

În acelaşi an — 1476 — atît de vitreg pentru Leonardo, maestrul Andrea obţine un triumf, cînd statuia în bronz a lui David, creată de el, e ridicată la Palazzo Vecchio. Dar Verrocchio depăşise deja în arta lui acel farmec gingaş care îi adusese faima. El se leapădă acum de migala lui de giuvaergiu, stăpînirea formei se exprimă cu o forţă nouă, nu se mai mulţumeşte cu reproducerea fidelă a realităţii, ţinteşte mult mai departe, caută s-o subordoneze unei concepţii creatoare mult mai largi. Rareori au existat două fiinţe care să se afle în raporturi de dependenţă reciprocă atît de ciudate: Verrocchio este încă maestrul pe care toţi îl imită cu scrupulozitate, dar şi el, la rîndu-i, se inspiră din talentul nerealizat încă al elevului său, împrumutîndu-se parcă din evoluţia viitoare a lui Leonardo. S-ar putea crede că el ajunsese să se elibereze de la sine, de tot ce era secundar în arta lui, dacă elementele noi, care se remarcă dintr-o dată în creaţiile sale, n-ar fi atît de izolate, aproape « lipite » fără legătură între ele. Aşa se face că mai tîrziu Leonardo va stabili principiul că, pentru a căpăta expresia unei figuri care să reprezinte fiinţa omenească, trebuie să i se adauge şi mîini — dar înainte ca el însuşi să fi avut prilejul să facă un portret, Verrocchio îşi dă seama că trebuie să întregească bustul de marmură al unei femei, la Bargello, punîndu-i două mîini încrucişate pe piept, mîini frumoase, spirituale, a căror senină împăcare contrastează cu obrazul aspru şi colţuros. Andrea del Verrocchio se afla atunci la răspîntia a două universuri artistice şi opera statuară la care lucra în acel moment, *Sfîntul Toma atingînd rănile lui Cristos*, este ca un jalon pe drumul ce duce de la realismul minuţios din *quattrocento* la concepţiile eroic amplificate ale secolului următor.

Acest eveniment psihologic neobişnuit care are loc în atelierul lui Verrocchio nu le scapă confraţilor,

el este îndelung comentat în atelierele pictorilor florentini. Încetul cu încetul, o legendă se naşte, pe care Vasari o va răspîndi, îngroşînd-o după cum îi era firea: el povesteşte cum Leonardo, copil aproape, şi precoce ca toate geniile, terminase într-o zi *Botezul lui Cristos*, tablou lăsat neisprăvit de Verrocchio, şi cum acesta din urmă, dîndu-şi seama cu amărăciune de superioritatea elevului său, îşi luase rămas bun pentru totdeauna de la pictură.

Într-adevăr îngerul care figurează în *Botezul lui Cristos* este prima pictură pe care i-o putem atribui lui Leonardo. Un observator mai puţin priceput nu şi-ar da poate seama că acest înger îngenunchiat se deosebeşte de restul tabloului. Poziţia în contrapposto este îndrăzneaţă, dar efectul produs de îndoita mişcare a corpului este îndulcit de faldurile grele şi rigide îngrămădite în jurul şoldurilor. Profilul cu privirea în sus e mult mai viu decît trăsăturile rigide ale celui de al doilea înger, dar vîrful turtit al nasului, ochii holbaţi între ploapele întinse, cuta accentuată a gîtului, trădează inflenţa lui Verrocchio, ca şi reflexele ce joacă pe părul cîrlionţat, ca pe nişte fire de metal. Gura, cu colţul buzelor ridicate e umedă şi-şi trăieşte viaţa-i proprie. Acest înger e neîndoielnic opera lui Leonardo; se scaldă într-un joc de umbre şi lumini, ca şi cum un suflu de aer ar fi pătruns într-un loc închis. Noul procedeu al picturii în ulei sporeşte şi mai mult efectul. Această tehnică, încă misterioasă, adusă din Nord, fusese o revelaţie pentru artiştii florentini, cînd în 1476 se expusese prima pictură în ulei: altarul Portinari, opera pictorului flamand Hugo van der Goes. În timp ce Michelangelo dispreţuieşte acest procedeu, despre care spune că este « bun pentru femei şi leneşi » — Leonardo este pe dată cucerit de adîncirea reliefului şi varietatea nuanţelor noului material. El completează tabloul realizat de Verrocchio în tempera, cu un înger pictat în ulei, şi cu unele contribuţii la peisajul din fundal.

Nici un document nu precizează data *Botezului lui Cristos*[1] dar este tot atît de puţin adevărat că îngerul din stînga ar fi opera unui copil minune, cum nu este

---

[1] Lucrarea databilă pe la 1474—1476 (N.r.r.)

adevărată nici legenda lui Vasari, precum că din acea clipă Verrocchio s-ar fi lăsat de pictură. O schiță fugară făcută de Leonardo (păstrată la Uffizi), în care unii se căznesc să descopere o eboșă făcută pentru capul de înger, poartă data de 1478; totuși această ipoteză nu prea e de crezut, întrucît la acea dată Leonardo încetase de mult colaborarea sa anonimă la opera maestrului Andrea.

Penibila întîmplare în care fusese amestecat fusese dată uitării, și nedreptatea, căreia îi căzuse victimă, se pare că îi adusese foloase, în felul în care nedreptățile aduc uneori profituri, dîndu-le remușcări celor ce te-au părăsit la necaz și care după aceea se silesc să repare cît mai bine lipsa de solidaritate de altădată. Ser Piero, care prin funcția lui era într-o legătură constantă cu dregătorii orașului, trebuie să fi intervenit și el în favoarea fiului său, căci Signoria este cea care îi dă lui Leonardo prima comandă oficială: un tablou pentru altarul capelei San Bernardo la Palazzo Vecchio. Această comandă îi fusese făcută lui Piero del Pollaiuolo cu un an în urmă, dar pe semne că îi fusese retrasă, fiindcă la 1 martie 1478 Leonardo primește primul avans de douăzeci și cinci de fiorini pentru această lucrare. Totuși, tabloul n-a fost niciodată executat.

Un vîrtej de evenimente se dezlănțuie pe neașteptate asupra orașului. Avîntul pașnic al marelui oraș, legat de averea personală a lui Lorenzo de Medici, trebuia, mai devreme sau mai tîrziu, să-și plătească tributul, pentru această legătură mult prea strînsă. « Medicilor le-a păsat întotdeauna mult mai mult de avantajele lor personale decît de binele public, dar neavînd nici o poziție exterioară, nici un titlu de domnie, interesele lor se acordau cu ale comunității, a cărei mărire și glorie era și mărirea și gloria lor », spune Guicciardini. Acest acord încetase însă în clipa în care ambiții ostile și năzuințe rivale intraseră în joc. Ca și familia Medici, familia papei Sixtus al IV-lea nu se gîndea la altceva decît de a-și extinde puterea, dorind să înjghebeze un regat pe marginea domeniilor Bisericii. Medici considerau această rîvnă ca o lovitură dată propriului lor prestigiu. Lorenzo de Medici — prea sigur de puterea lui lumească — socoti că-i stă în putere să desfidă năzuințele papii și ale neamurilor sale.
 Refuză împrumutul cerut de Girolamo Riario, fiul sau

nepotul papii şi soţul Caterinei Sforza, care voia să-şi însuşească Imola. Devenit duşmanul cumplit al lui Lorenzo, Riario obţinuse să li se dea întîietate la Roma adversarilor săi financiari, bancherii Pazzi. Lorenzo, răspunse acestui atac, sprijinind pe ascuns lupta condotierilor în ciocnirile lor cu papa. Intervenţiile sale deveniră în scurt timp atît de supărătoare, încît adversarii săi plănuiesc să-l suprime.

Girolamo Riario şi Francesco dei Pazzi, care-l urau cu fanatism, s-au aliat cu episcopul Francesco Salviati, care nu-l iertase niciodată pe Lorenzo că se împotrivise numirii sale. Îşi luară drept aliaţi nişte condotieri mercenari, nişte clerici înveninaţi şi cîţiva aventurieri sărăciţi. Papa însuşi îşi dăduse asentimentul la această conspiraţie, cu condiţia ca ea să fie făcută fără vărsare de sînge, fiindcă, zicea el, «nu este rostul meu să pricinuiesc moartea unui om ». Riario făgăduise, cu surîsul cinic al celui care ştie cît de uşor se potoleşte indignarea în faţa puterii faptului împlinit.

Duminică, 16 aprilie 1478, clopotele Domului din Florenţa răsunau mai tare ca de obicei: slujea un nepot al papii, tînărul cardinal Raffaello Sansoni Riario, care nu-i decît o unealtă neputincioasă în mîinile lui Girolamo. E o zi de primăvară, scăldată în aur, sub o boare jucăuşă a vîntului care coboară din dealuri spre oraş. În faţa portalului Domului se strîng cîteva persoane care par nepăsătoare la strălucirea acestei zile. Şuşotesc cu multă vioiciune şi o mişcare pripită face să se audă zăngănit de arme sub tunicile lor. Totuşi buna dispoziţie din jurul lor e atît de mare, că nimeni nu bagă în seamă atitudinea lor suspectă. În ultima clipă conspiraţia e pe punctul de a fi zădărnicită: Giuliano dei Medici, fire melancolică şi suferindă, anunţase că el nu va lua parte la banchetul ce trebuia să urmeze după slujbă. În consecinţă conspiratorii decid — cu asentimentul arhiepiscopului Salviati — că atentatul va avea loc chiar în incinta catedralei. Dar un condotier, un mercenar, soldat de meserie, refuză să profaneze cu o crimă acel loc sacru. Doi clerici se oferă de îndată să-l înlocuiască, nepăsători, ca şi cum faptul că erau de-ai casei, i-ar fi scutit dinainte de orice mustrare de cuget. Ca să se asigure de prezenţa lui Giuliano dei Medici, doi dintre conjuraţi se duc la el acasă să-l convingă,—

în ciuda presimţirilor sale sumbre, să ia parte la slujbă. Slujba începuse, cînd Francesco dei Pazzi şi Bernardo de Bandini Baroncelli, un aventurier, fiul unui înalt magistrat napolitan, înaintează, susţinîndu-l pe Giuliano dei Medici şi profitînd de încrederea cu care acesta se lăsa sprijinit, îl pipăie pe furiş, să se încredinţeze că sub tunică nu poartă cămaşă de zale.

Slujba se termină, cardinalul se întoarce spre mulţime, rosteşte cuvintele sacre *ite missa est* — semnalul convenit pentru conspiratori — cînd un urlet gîjîit şi scurt răsună brusc şi Giuliano se prăvăleşte, lovit de moarte de Bandini. Francesco Pazzi loveşte mai departe cu pumnalul omul care zace la picioarele lui, dar e atît de tulburat de privirea sticloasă a muribundului, încît, în înverşunarea sa nebună, îşi face singur o rană în pulpă. În aceeaşi clipă, cei doi clerici care îl înlocuiseră pe mercenarul slab de înger, se năpustesc cu pumnalele asupra lui Lorenzo. Dar nu izbutesc decît să-l rănească la braţ şi Lorenzo ,cu o mişcare plină de agerime, se îndepărtează de ei. În calculele sale politice, Lorenzo se înşelase adesea,vîrîndu-se în intrigi dubioase, dar reflexele lui rămăseseră iuţi şi precise, şi ca o fiară fugărită, sare pe scările ce duc spre cor, ocoleşte altarul cu mantia înfăşurată în jurul braţului zdrelit, fluturînd în urmă ca un steag. Gîfîind de ură, Bandini aleargă pe urmele lui. Catedrala răsună de strigăte. Într-o vîltoare nebună, nevinovaţii şi ucigaşii se înghesuie corp la corp. Jilţurile de rugăciune şi candelabrele se prăbuşesc cu un zgomot asurzitor, pumnalele se încrucişează în aer, pe cînd, deasupra acestui vacarm nebun, clopotele îndreptate spre cerul senin sună solemn şi fără încetare.

Fugărit de Bandini, Lorenzo ajunge pînă la sacristie. Poliziano îl urmează, abia mai suflînd, izbuteşte să închidă în urma lor uşa masivă şi să tragă zăvorul de fier. Lorenzo e salvat. Dar asasinul lui Giuliano îşi continuă cursa nebună, sare pe scara anevoie de suit şi întunecoasă a turnului. De astă dată nu mai vrea altceva decît să-şi salveze viaţa. Urcă scările clopotniţei şi se ghemuieşte sub tunetele asurzitoare ale clopotelor. În catedrala bîntuită de groază, femeile ţipă ca în chinurile facerii. Cardinalul a îngenunchiat la picioarele altarului, purpura fîlfîie în jurul său ca şuvoaiele de sînge vărsat,
 şi plînge cu deznădejde, ca un copil prins cu o faptă

rea, jurîndu-se că nu știa nimic, că habar n-avea de nimic; fața lui lividă avea să păstreze toată viața pecetea spaimei sub care pălise în ceasul acela.
În clipa în care clopotele mari începuseră să bată, arhiepiscopul Salviati se dusese ca simplu vizitator la palatul Senioriei. Purtarea lui păru însă atît de ciudată, încît florentinii, care aflaseră cele întîmplate, nu mai au nici o încredere în el și poruncesc să fie încuiate în urma lui porțile palatului cu o încuietoare secretă. Dar nu peste mult timp izbucnește o răzmeriță. Partizanii lui Pazzi se năpustesc spre Seniorie, unde arhiepiscopul se află prizonier, porțile palatului cedează sub loviturile lor. Însă valurile dezlănțuite ale mulțimii se rostogolesc în urma lor, paznicii amestecați cu plebea, burghezii îmbrăcați de duminică laolaltă cu cerșetorii în zdrențe; la vestea asasinării lui Giuliano, un strigăt răsună din toate gîtlejurile: « Moarte trădătorilor! »
Senioria ține sfat în grabă, dar mulțimea ațîțată, își face dreptate în felul ei, la iuțeală, fără tărăgăneli. Îl înșfacă cu brutalitate pe arhiepiscop, netinînd seamă de odăjdiile lui sfinte. O hoardă sălbatică dă buzna tîrînd trupul însîngerat al lui Francesco dei Pazzi, cu privirea încă turbată de furie pe chipul mutilat. Cei veniți să facă dreptate spînzură trădătorii, sus, de cercevelele ferestrelor; în timp ce frînghia se strînge în jurul gîtului lui Salviati, arhiepiscopul se aruncă peste pieptul dezgolit al lui Pazzi, spînzurat lîngă el și își înfige dinții în carnea lui strivită, cu un urlet răgușit de furie.
În acest ceas al răzmeriței, un singur om scapă de răzbunarea mulțimii, care avea să facă optzeci de victime: Bernardo Bandini, care stă ascuns în întunericul turnului. Stă pitit în timp ce e căutat peste tot și nu-și părăsește ascunzișul decît peste multe zile alungat de foame și sete. Ca un animal hăituit, va fugi din ce în ce mai departe și nu se va opri decît la Constantinopol, unde, în sfîrșit, se crede în siguranță.
Dar brațul puternic al lui Lorenzo de Medici se întinde pînă în țara turcilor și Mahomed al II-lea îl predă pe asasinul fratelui său. Lorenzo îl trimite pe vărul său Antonio de Medici ca să-l aducă pe ucigaș în lanțuri la Florența.
La 29 decembrie 1479, Bernardo de Bandini Baroncelli e spînzurat la Palatul Capitano. Pe ziduri pot fi văzute

portretele altor doi conspiratori: Pazzi şi Salviati pictaţi cu capul în jos de maestrul Sandro Botticelli, care luase patruzeci de florini pe fiecare portret în parte.
Leonardo asistă şi el la execuţia lui Bandini, poate în speranţa unei comenzi asemănătoare, şi face o schiţă a cadavrului spînzurat, schiţă fidelă pînă în cele mai mici amănunte, pînă la ultimul nasture al mantiei căptuşite cu blană. Pe urmă desenează numai capul cu gura întredeschisă, cu fălcile încleştate şi notează cu frumosul lui scris inversat, culorile vestei croită după moda turcă, ale căptuşelii de blană, ale pielii din care-i făcută încălţămintea. (Col. Bonnat, Bayonne.) Notînd aceste amănunte macabre la piciorul spînzurătorii mîna nu-i tremura.
Nu obţine comanda sperată. Dar însuşi faptul că dădea atîta importanţă acestei comenzi arată cît de prost o ducea, deşi dobîndise o deplină independenţă artistică, găsind mijloace de expresie cu totul personale.
Pe un desen aflat la galeriile Uffizi şi care are un colţ rupt, el însemnase într-o tresărire de exactitate: « . . . brie 1478 am început cele două Fecioare Maria ». Unul din aceste tablouri este Madona Benois aflat la Ermitajul din Leningrad. Acest fel de a reprezenta Fecioara ţinînd pe genunchi un copilaş gras şi bucălat, poartă pecetea celui mai pur *quattrocento* florentin; capul madonei cu fruntea foartea înaltă, sprîncenele subţiri şi foarte arcuite, cu bărbia de copil, este întru totul florentină, de asemenea şi fereastra gotică, fără nici o perspectivă (şi care în copii se deschide spre un colţ de peisaj). Dar cu asta se sfîrşeşte moştenirea unei tradiţii. Leonardo a vrut să picteze un moment trecător, o scenă intimă, de genul acelora la care asistase privindu-o pe tînăra lui mamă vitregă, legănîndu-şi pruncul cu o bucurie copilărească. Pe faţa fecioarei vibrează zîmbetul unei mame amuzate de stîngăcia pruncului ei. Acest zîmbet coboară unduind uşor pînă la despicătura rochiei unde se îngrămădesc sînii. Pleoapele lasă să se vadă o privire copleşită de fericire, iar degetele ei lungi, egal de subţiri — adevărate degete florentine — ţin cu gingăşie o floare, spre care copilul îşi întinde pumnii mici. Tînăra mamă şi pruncul ei par atît de izolaţi în intimitatea lor, încît privitorul se simte asemeni unui nepoftit, asistînd din
 întîmplare, la un spectacol, la care n-a fost invitat.

Peste puțin tînăra femeie nu va mai zîmbi; își va lua privirea de la copil, ale cărui mîini mici și grăsuțe vor strivi floarea.

Acest efect plin de spontaneitate pe care îl degajă tabloul, această impresie de ceva nemijlocit, sînt totuși rezultatul unei compoziții gîndite, calculate, echilibrate, ca o ecuație de algebră. De la baza formată de genunchii îndepărtați ai Fecioarei, și faldurile mantiei, grupul se ridică în formă de triunghi. O linie pornește de la capul rotund cu suprafețele întinse ale obrajilor, trecînd de-a lungul cotului îndepărtat și coborînd spre colțul stîng al tabloului. De partea cealaltă o linie identică se înscrie de la fruntea lată, plecată, de-a lungul capului copilului, urmînd mîna mamei pînă la genunchiul ei.

Nimic nu-i lăsat în voia întîmplării, nimic nu-i sacrificat bunului plac al realității. Ochiul spectatorului este prins de această arhitectură invizibilă și conștientă; el nu se poate rătăci, nici hoinări în afara grupului atît de unit; călăuzit parcă de o mînă sigură el urcă de la draperie pînă la prunc, și de la prunc la rîsul tineresc al Fecioarei, accentul principal al tabloului. Culorile sînt la fel de subtile ca desenul: albastrul ușor verzui al rochiei împodobită la răscroiala gîtului cu un suitaj auriu, răspunde verdelui albăstrui al mantilei căptușită cu catifea galbenă care absoarbe toată lumina, făcînd-o să strălucească din nou pe profilul fiecărui fald. Dar toată această bogăție de tonuri n-are alt rost, la rîndu-i, decît de a pune în valoare luciul sidefiu al feții străbătut de o rețea de vinișoare străvezii.

Această primă compoziție a lui Leonardo conține deja toate elementele tipice creației sale. Găsim într-însa vraja ce-l caracterizează. El singur pare-se că știe să atingă sentimente care se răsfrîng la infinit, el singur crease sfinți sau ființe omenești pe care îi întrebi, fără ca ei să-ți destăinuie vreodată secretul lor, la fiecare întîlnire mai plini de neprevăzut, mai deosebiți de ceea ce se știe despre ei. Și totuși această Fecioară care rîde este atît de accesibilă, încît trezește pe loc rîvna imitatorilor și suscită o serie nesfîrșită de copii dintre care cea mai celebră este *Fecioara cu garoafa* de Rafael.

Al doilea tablou conceput de Leonardo în aceeași epocă nu lăsase decît o urmă mai mult sau mai puțin fidelă în copiile contemporanilor: este *Madona cu carafa.*

Florile erau acoperite de picături de rouă despre care Vasari va spune că sînt « mai vii decît viața însăși ». Tenacitatea cu care o temă, interpretată de Leonardo, e reluată de artiștii din epoca lui arată că arta lui se impunea de la început, că tehnica și compoziția lui erau socotite un model definitiv și că operele sale, ca o monedă, nu-și vor pierde din valoare decît după ce vor fi trecut prin prea multe mîini.

Tot în epoca asta pictează și o mică *predella*[1] destinată probabil bazei altarului unuia dintre tovarășii săi de atelier: este *Buna Vestire* de la Luvru.

Compoziția determinată prin formatul ei lung și îngust se impune ca o soluție unică, perfectă. Spațiul care separă cele două personaje îngenunchiate, creează atmosfera unei așteptări pline de mister, față de care parcă și natura își reține răsuflarea. Fecioara a căzut în genunchi ca zdrobită de revelația destinului ei. Își înclină capul cu modestia celor aleși, încrucișîndu-și brațele pe piept: mîinile ei deschise, mature și pline, au un gest de abandon total. Îngerul vestitor o salută cu brațul ridicat, capul său se pleacă paralel cu cel al Fecioarei, dar privirea îi lunecă în lături, ca și cînd taina ar fi deja între ei. Trupul său, ca și cel al Fecioarei, se ridică printre faldurile largi ale îmbrăcăminții sale, dar greutatea stofei pare înlăturată de elanul marilor sale aripi. Nu sînt atributele simbolice unui sol ceresc, ci aripi puternice, cu o osatură vajnică — pene tari, în stare să poarte un corp greu deasupra norilor.

Grădina împrejmuită, acest *hortus clausus*, unde are loc tainica întîlnire, reia prin balustrada de piatră, așezată în verif, linia diagonală care pleacă de la mîinile îngerului și pe care o accentuează și mai mult aplecarea capului și conturul aripilor. Totul este subordonat efectului de ansamblu, pînă și obiectele din prim plan, a căror relief pare mai atenuat din cauza unor nuanțe mai închise. Urmînd triunghiul format din înclinarea celor două personaje, privirea spectatorului se ridică spre colinele albastre care unduiesc, pe un cer argintiu unde rozul pal al unui nor plutește ca vestitorul unei zile noi.

---

[1] Predella (it.): suportul unui retablu, împodobit cu reliefuri sau picturi (N.r.r.)

Întradins căutase Leonardo, printr-o aparentă simplitate, această melodie înmărmuritoare a tăcerii. Mai tîrziu, el își va bate joc de agitația artificială care se vede pe tablourile contemporanilor săi. « Am văzut în zilele acestea o *Bună Vestire* în care îngerul o gonea pe Madonă din camera ei cu gesturi trădînd atîta ură și dispreț cum nici vrăjmașului tău celui mai înverșunat nu i-ai arăta. Cît despre Fecioară, ea părea gata să se arunce pe fereastră, într-un gest de disperare ». (Trattato della Pittura, par. 58)

Tot ce putuse concentra Leonardo ca elemente sugestive în spațiul îngust al acestei *predella*, a fost preluat de către imitatorii săi în compoziții mult mai vaste cum e acea *Bună Vestire* de la Uffizi, care i se atribuise timp îndelungat. Să fie o operă a maestrului Verrocchio, ori a lui Lorenzo di Credi care se încăpățînase pe atunci să-l imite pe Leonardo? Bogatele ornamente ale splendidului pupitru care îți atrage privirea în prim plan, trădează mai curînd mîna unui meșter sculptor. Pictorul *Bunei Vestiri* de la Uffizi cunoscuse în orice caz eboșa lui Leonardo pentru *predella* de la Luvru (Christ Church College, Oxford), simplificată în tabloul definitiv și s-ar putea să-i fi cerut sfatul sau poate chiar ajutorul pentru niște retușe la capul îngerului. Dar sensul însuși al acestui mic tablou îi rămăsese străin. În locul umilei slujnice deja plecată în fața mesajului divin, imitatorul lui Leonardo a pictat o nobilă florentină, cu un cap prea mic, care surprinsă în timpul lecturii își ridică spre cer mîinile ei mirate. Mîini minunate, dar mîini de intelectuală, care parcă enumără pe degetele ei argumentele ce trebuiesc combătute, în timp ce privirea ei goală rătăcește dincolo de tablou. Colegul lui Leonardo nu înțelesese nici organizarea spațiului în cuprinsul predellei. În această mare compoziție de la Galeriile Uffizi, balustrada parcă sparge cadrul tabloului, iar fundalul arhitectural răpește feții Fecioarei tot relieful.

Imitat și copiat încă de la primele sale opere, Leonardo cunoaște în sfîrșit succesul. Regele Portugaliei — cel mai bogat suveran al lumii — îi comandă o schiță pentru o tapiserie care urmează să fie executată în broderii de mătase și de aur de către țesătorii din Flandra.

Schița pictată de Leonardo în negru și alb, îl reprezintă pe Adam și Eva în mijlocul unei livezi din paradisul terestru, unde animalele pasc sub niște pomi văzuți în « raccourci », și acest peisaj « era executat cu atîta dragoste, încît cugetul rămînea tulburat la gîndul că un om a putut avea atîta răbdare ». Această tratare realistă a amănuntelor care l-a impresionat atît pe Vasari, este subordonată unei scheme de compoziție revelatoare a concepțiilor artistice cu totul personale lui Leonardo. Copiile făcute după schița originală, azi dispărută, ne dezvăluie faptul că Leonardo abandonase prezentarea tradițională a două personaje stînd în picioare, de o parte și de alta a pomului. Numai Eva stă în picioare, cu brațul ridicat într-o mișcare unduioasă ca cea a șarpelui încolăcit pe pom, și-i dă lui Adam, care stă jos în iarbă, fructul oprit. Această îndoită mișcare, ridicarea unui braț în sus, și coborîrea celuilalt către bărbat, stabilește din punct de vedere formal un circuit între cele două personaje, care este după chipul și asemănarea cercului magic al păcatului lor comun. Această tratare inedită a unui subiect tradițional devine dintr-o dată singura valabilă, ca și cînd nimic n-ar fi fost făcut înaintea lui. Rafael avea să și-o însușească mai tîrziu. Opera lui Leonardo a dispărut, dar din ecourile care au ajuns pînă la noi, se știe că a avut semnificația unui mare eveniment.

Drumul cel mai ușor spre succes — Leonardo îl și aflase — era acela al Fecioarei cu pruncul, scene grațioase ale vieții cotidiene, pe înțelesul tuturor, în care clipa și durata se păstrează într-un echilibru perfect. De-a lungul unor multiple serii de încercări, Leonardo caută să-și fixeze subiectul: Pruncul Isus scăpînd din brațele macă-si, ca să se joace cu o pisică. O scenă cunoscută în orice cămin, care prin forța ei sugestivă și construcția strînsă a compoziției trebuie să se amplifice pînă va deveni o imagine sfîntă. Leonardo desenează de mai multe ori corpul copilului, complet rotund, cu brațele sale mici, molatec încolăcite în jurul pisicilor făcute ghem, el fixează această dorință de joacă ce împinge copilul spre pisică și pisica spre copil. Dar mai mult încă decît de acest motiv încîntător, Leonardo se preocupă de liniile mari structurale ale tabloului. Primele schițe (în peniță — la British Museum) închid

mama și copilul într-un triunghi zvelt, altele desenează un cerc în jurul copilului aruncat în brațele maică-si, și trec la compoziția dreptunghiulară în care Fecioara stînd așezată pe vine, se apleacă din profil, ca spre a-l chema la ea pe copilul ce se joacă.

Tulburările politice ce se abat asupta Florenței îl zmulg pe Leonardo din mijlocul acestor căutări liniștite. Eșecul conspirației familiei Pazzi este însoțit de urmări atît de grave, încît pașnicii cetățeni ai Florenței se văd siliți să îmbrățișeze cauza familiei Medici, să înfrunte războiul, să facă față greutăților economice.

Înfuriat de executarea arhiepiscopului și de arestarea nepotului său cardinalul — și dînd uitării, în nobila lui mînie, rolul ce-l jucase el însuși — papa îndreaptă împotriva Florenței toată puterea lui pămîntească și spirituală amenințînd-o și cu intervenția armată și cu excomunicarea. Găsește un aliat în persoana regelui Neapolului — Ferrante — care abia aștepta un prilej ca să pedepsească obrăznicia orașului toscan și-l trimite la luptă pe propriul său fiu, ducele de Calabria. Papa își asigură și concursul ducelui de Urbino — Federigo de Montefeltro — căruia îi încredințează comanda oștilor. Negustorii și muncitorii florentini nu sînt războinici din fire: « Ar trebui ca cineva de dincolo de munți să vină să ne învețe cum să ne războim », spune Luca Sanducci. Furia, care împinsese populația Florenței la măcel, se potolise destul de repede și peste puțin, negustorii se gîndesc mai curînd să tragă niscaiva foloase de pe urma aprovizionării armatei, decît să-și primejduiască viața în luptă. Philippe de Commynes, trimisul lui Ludovic al XI-lea, rege prea bătrîn și prea obosit ca să ia parte personal la război, încearcă să domolească mînia papei. Și el își dă seama de inferioritatea florentinilor: « Nu cunosc prea bine cum se ocupă niște poziții și cum trebuie să le aperi . . . cum se face aci ». În acest oraș atît de puțin iubitor de război, se află totuși un om care se interesează de arta militară, urmărind cu pasiune cursul evenimentelor: pictorul Madonelor surîzătoare, Leonardo da Vinci. El nu-i mai războinic sau mai aventuros decît compatrioții săi, cauza familiei Medici nu-l înflăcărează mai mult decît pe ceilalți tineri florentini, care preferă să lase în grija soldaților mercenari paza cetății. Dar tehnica războiului se află în plină

transformare; invenții noi, îmbunătățirea prelucrării fierului și oțelului îi pun la îndemînă noi mijloace de distrugere. Această *ars militaria* care se află în faza copilăriei îl atrage pe Leonardo, cum îl atrage tot ce este nou, neexplorat, în care se întrezărește o dezvoltare în viitor. El se cufundă în studierea acestor probleme, nemaiocupîndu-se de nimic altceva. Printre cercetările sale se strecoară din ce în ce mai des desene de arme și ustensile militare. Dragostea pentru tehnică, care va pune stăpînire pe el din ce în ce mai mult, adoptă pentru început înfățișarea unui interes pentru mecanica războinică. E un cîmp mai vast, mai accesibil pentru invenții decît o industrie înfloritoare, legată încă de artizanat și refractară metodelor noi.

Artileria din acele timpuri este stînjenită de mînuirea anevoioasă a tunurilor prea grele. Ca să facă mai lesnicioasă manipularea lor, Leonardo concepe un afet pe trei roți înzestrat cu un imens șurub și cu clești puternice care se strîng în jurul patului tunului. (Cod. Atl. 4 r.b.v.b., 34 v.a.) Inventează de asemenea o platformă pentru tunurile ușoare prevăzute cu încheieturi flexibile care ușurează mînuirea. Se preocupă foarte mult de problemele asamblării pieselor și de ajustarea bîrnelor destinate unui asediu, pentru a evita îndoirea lor. (Cod. Atl. 9 v.b.)

Dar ceea ce-l interesează cel mai mult este problema construirii pieselor de artilerie grea. El desenează o bombardă, « care, după ce trage, nu dă înapoi » (Cod. Atl. f. 34 v.a.), apoi un tun ușor cu mai multe guri, un fel de mitralieră (Cod. Atl. 56 v.a.), pe care-l fixează pe un afet prevăzut cu roți dințate, asigurînd astfel precizia tirului (Cod. Atl. 40 v.b.). Pe un singur afet așază treizeci și trei de țevi de tunuri ușoare « dintre care unsprezece pot trage deodată » (Cod. Atl. 56 v.a.). Cu toate că se lovește de neînțelegerea contemporanilor săi — Lorenzo de Medici alesese ca inginer militar un artist florentin, pe Giuliano da Sangallo — el continuă să urmărească cu pasiune evoluția războiului, străduindu-se să-și adaptaze invențiile la cerințele momentane ale luptelor.

În toamna lui 1479, trupele papei puseseră pe fugă armata florentină. « Era de ajuns ca un cal să-și întoarcă capul spre coadă, ca să producă panică » va spune Ma-

chiavelli cu dispreț. Armata inamică ajunge la opt mile depărtare de Florența și asediază fortărețele așezate pe coline. Cîteva versuri în latinește, scrise de o mînă străină pe una din filele lui Leonardo, amintește eroica rezistență a asediaților de la Colle, împotriva lui Federigo da Urbino, care dispune de o artilerie puternică. În decursul acestui asediu, care se prelungise foarte mult, Leonardo chibzuiește la felurite mijloace de a împiedica agresorul să ocupe cetatea. Inventează un sistem de bîrne mobile care țîșnesc pe neașteptate din găurile zidului de pe metereze și răstoarnă scările proptite de dușman. (Cod. Atl. f. 34 v.b. 49 v.b.) Inventează de asemenea, o imensă roată dințată, așezată la partea exterioară a fortăreței și pusă în mișcare de o bîrnă uriașă, care, prin jocul brațelor sale imense — asemănătoare cu ale unei mori de vînt — împiedică dușmanul să urce pe metereze sau să le atace cu lovituri de berbec. Cu cît Leonardo se pasionează mai mult pentru arta militară, cu atît desenele la care lucrează devin mai frumoase și mai îngrijite ca și cum ar fi pus la contribuție toate resursele talentului său spre a trezi în sfîrșit interesul pentru invențiile plănuite.

Dar în pofida acestor minunate desene, nici o comandă nu pune la încercare talentele sale de constructor. De altminteri în epoca aceea nici un război nu durează prea mult, pentru ca un necunoscut să se afirme ca inventator. Mulțumite de luarea orașului Colle, trupele pontificale și cele ale ducelui de Calabria acceptă un armistițiu de trei luni care îi cruță de oboseala unei campanii de iarnă. Această încetare a ostilităților îi dă prilej lui Laurențiu de Medici să pună capăt unui război prea puțin glorios. Cu toate cursele ce i le întinde propria sa ambiție, el e un jucător elegant, știe să piardă o partidă, și dacă-i cazul își asumă personal riscurile. În consecință, se hotărăște pe neașteptate să se ducă la Neapole pentru a da ochi cu vrășmașul său cel mai temut, regele Ferrante. Face uz de marele său farmec ca și de puterea bogăției sale, ca să obțină un tratat de pace, pe care papa, părăsit de regele Neapolului, e obligat să-l iscălească. E un tratat impus învinsului, dar negustorii Florenței preferă o pace rea celor mai glorioase războaie și la declararea sfîrșitului ostilităților, pe străzile Florenței bărbați și femei se aruncau unul

în brațele celuilalt rîzînd și plîngînd. Cetățenii eliberați de coșmarul războiului se întorc la afacerile lor cu o rîvnă nouă, reluînd obiceiul de a comanda tablouri artiștilor. Leonardo își strînge schițele pentru arme noi, în așteptarea unui alt prilej care-i va îngădui să-și dea toată măsura talentului său de inventator.

La începutul acestui an de pace, 1480, călugării de la mănăstirea San Donato din Scopeto moștenesc o proprietate așezată la Valdelsa: un negustor numit Simone, devenit călugăr, le-o lăsase, sub rezerva că-i vor da nepoatei sale, croitoreasa Lisabeta, o zestre de o sută cincizeci de fiorini. Călugării profită de această ocazie pentru a comanda un tablou destinat altarului lor. Ei erau clienții lui Ser Piero și s-ar putea ca însuși notarul să le fi dat ideea să se adreseze fiului său. Atunci se încheie un tîrg destul de ciudat: călugării îi cedează lui Leonardo o treime din domeniul lor, prevăzînd în același timp o clauză că nu va putea vinde această donație mai de vreme de trei ani, rezervîndu-și, dealtminteri, dreptul de a o putea răscumpăra cîndva în schimbul sumei de trei sute de fiorini. Cît despre zestrea tinerei croitorese, pictorul trebuia s-o depună imediat și tot el trebuia să plătească cu banii lui și culorile și chiar și aurul necesar pentru executarea tabloului, ceea ce nu era de loc în obiceiurile acelor timpuri. O ultimă clauză mai precizează că dacă nu va fi terminat într-un răstimp de treizeci de luni, tabloul va intra în proprietatea călugărilor nedîndu-i-se pictorului nici o remunerație. Ciudat contract, care fusese astfel întocmit sub supravegherea lui Ser Piero. Totuși Leonardo își cunoaște defectele, încetineala cu care lucra; el n-are mijloacele trebuincioase pentru a plăti zestrea Lisabetei, dar pare atît de bucuros că obținuse această comandă, încît acceptă toate condițiile. Zestrea croitoresei va fi plătită în parte de călugări, care notează nemulțumiți în cartea lor de contabilitate că pictorul « zice că n-are de unde ».

Leonardo începe numaidecît lucrările pregătitoare pentru tabloul său. Subiectul asupra căruia se oprește întîi este *Adorația păstorilor*, scenă narativă și intimă, în gustul quattrocento-ului florentin. Fecioara, cu mîinile împreunate, a căzut în genunchi în fața pruncului, iar sfîntul Iosif, prăbușit pe o bancă, parcă doborît de emoție, le vestește minunea păstorilor veniți în grabă, care se

înghesuie spre a vedea mai bine pe noul născut cu mîinile împreunate ridicate spre cer. (Col. Bonnat, Bayonne.) Un alt studiu (Kunsthalle, Hamburg) îl arată pe sfîntul Iosif povestind evenimentul cu flecăreala bătrînilor; alături studii cu copilul care se tîrăşte în voie pe jos. Acest prim proiect al lui Leonardo e mişcător şi simplu ca un cîntec popular. Un bou stînd paşnic pe jos în vecinătatea unui măgar care paşte, încă rigid, ca o jucărie. (Windsor.)

Poate că Leonardo a vroit să încadreze acest tablou cu un cerc de heruvimi: într-un desen (Veneţia) el schiţează o coroană luminoasă şi vaporoasă de îngeraşi, simbolul păcii şi al bucuriei care cuprinde pămîntul şi cerul. Pentru un timp el se ţine de acest prim proiect şi caută tipuri de păstori, tineri înfocaţi, bătrîni îngîndurați, adună amănunte narative, păstori care descalecă şi se duc să-şi aşeze animalul lîngă măgar şi bou.

Dar pe măsură ce lucrează, alegerea sa îi place din ce în ce mai puţin; prea multe idei, prea multe găselniţe se adunaseră în imaginaţia lui; e cuprins de nelinişte: simte nevoia să exprime ceva care întrece cadrul puţin simplist al acestei idile pastorale. Poate că în cugetul său a şi răsărit gîndul unei *Cine*, fiindcă pe o foaie din acea vreme (Luvru) el desenează bărbaţi şi tineri strînşi în jurul unei mese, vorbind cu însufleţire, în timp ce o altă schiţă îl reprezintă pe Isus Cristos, arătîndu-l pe trădător cu un index ascuţit. Dar nu-i decît o scînteie care se aprinde şi se stinge numaidecît. Poate că Leonardo nu se simte încă în stare să înfăţişeze această mare dramă a trădării; fără îndoială însă că se pregăteşte în vederea acestui lucru, deoarece s-a oprit asupra unei teme asemănătoare cu prima: *Închinarea Magilor*.

Este unul din subiectele preferate ale epocii pentru că îngăduie zugrăvirea realităţii în tot ce are ea mai somptuos şi mai epic. În tablourile epocii, se văd costumele multicolore ale negustorilor orientali, armurile strălucitoare ale cavalerilor străini, silueta cine ştie cărui dregător florentin a cărui privire plină de importanţă se întoarce spre spectator. În modul acesta pictase de curînd Botticelli *Închinarea Magilor* pentru biserica Santa Maria Novella, un *ex-voto*, tablou executat drept mulţumire adusă Providenţei că-l salvase pe Lorenzo şi o dată cu el puterea Medicilor.

Dar atracţia pe care o exercită acest subiect asupra lui Leonardo n-are nimic comun cu ceea ce, vizual, îi interesează pe contemporanii săi. El încearcă să desprindă înţelesul unui mare eveniment, să picteze răsfrîngerea lăuntrică, iar nu un alai pestriţ. Un bătrîn cu picioare îngreunate şi cu braţele înţepenite a căzut în genunchi, altul rămîne în picioare, gînditor, cu bărbia proptită în mînă (British Museum). Unul care taie firul în patru comentează evenimentul cu degetul arătător ridicat şi, celora care nu vor nici să vadă, nici să audă, şi celora care nu acceptă încă minunea, un adolescent le trimite ştirea prin sunete de trompetă. (Col. Malcolm. British Museum.) În depărtare se zăresc cavaleri pe caii lor care gîfîie. Ca şi cum s-ar fi pasionat anume pentru acest motiv minor, Leonardo consacră o serie de schiţe studiului cailor. După cîteva încercări timide, izbuteşte să stăpînească detaliul: cum urcă un corp greu, cum fîlfîie o coamă în vînt pe un grumaz flexibil, pînă ce mulţimea de cai intră în ansamblu, în curentul iute al emoţiei ce străbate tabloul.

Cu aceeaşi rîvnă este studiat decorul, spre a întări impresia de adîncime la care tindea încă de la primul său proiect. Este un decor de o savantă complicaţie, căruia îi consacră un studiu special, cu îndoitul său urcuş de scară cu perspectiva arcadelor deschise spre depărtări, cu cavalcada gîfîitoare de la orizont.

Prin îndelungatele sale meditaţii, cercetări migăloase, descoperiri deseori părăsite şi reluate, Leonardo se eliberează, căpătînd o siguranţă din ce în ce mai mare, o transpunere a mişcării din ce în ce mai exactă şi rapidă. Desenul său devine un fel de stenogramă, mai bine pusă în valoare de peniţă decît de vîrful prudent al creionului de argint. Traseul are o delicateţe infinită cînd lunecă de-a lungul curbei unui corp în repaus, sau cînd urmăreşte unduirea unei spinări sau a unui şold, dar lunecările peniţei se frîng în dreptul articulaţiilor, accentuînd prin haşuri nervoase şi repezi fiecare mişcare bruscă.

Studiile sale amănunţite se prelungesc atît de mult, încît călugării încep să-şi piardă răbdarea. «Timpul trecea şi asta este în paguba noastră» — scriu ei în catastiful lor. Pentru a-i potoli, Leonardo caută să le fie de folos: repictează în galben şi albastru vechiul oro-

logiu al mănăstirii, primind în schimb suma de o liră și șase bănuți.
În sfîrșit, în toamna lui 1481, terminîndu-și schițele, începe să-și pregătească pînza și o acoperă cu primul strat de culoare. Mulțumiți de acest progres, călugării își manifestă recunoștința dăruindu-i cîțiva saci de grîu. Ei privesc zi de zi schița care începe să ia formă, iar compoziția le place atît de mult, încît nu trece mult și-i trimit pictorului un butoi cu vin roșu. Și totuși, contururile de un gri aspru, deabia încep să se desprindă din umbrele brune și din lumina de chihlimbar; dar, de pe acum se întrezărește o viziune grandioasă, visul unui om treaz, care izbutește să integreze miracolul în circuitul experiențelor umane. Grupul central — Fecioara și Pruncul — formează polul fix în jurul căruia gravitează o lume în plină agitație. Printr-o deplasare ușoară a șoldului, Leonardo reușește să dea Fecioarei acea calmă ridicare a umerilor săi înguști, ca și cînd și-ar fi oprit răsuflarea. Doar capul se înclină într-o parte, fruntea arcuită aplecîndu-se sub povara unei cunoașteri precoce și grave. Privirea de sub pleoapele lăsate se îndreaptă îngreunată, asupra pruncului voios, un surîs tandru și puțin mîhnit îi plutește în jurul gurii, pe cînd mîna, cu încheietura puternic accentuată, strînge picioarele odraslei dumnezeiești.
Valurile de emoție ce străbat tabloul se topesc ca o spumă la picioarele Fecioarei. Unul din regii magi îngenunchiați, se înclină atît de adînc încît barba lui aproape că mătură pămîntul. În primul plan se desprind două personaje neclintite ca două stînci în mijlocul unor talazuri furtunoase. Dar în spatele lor vijelia urcă de-a lungul brațelor întinse, peste capetele tinerilor înfierbîntați, peste bătrînii în extaz, pînă la vîltoarea din fundal ce rezumă răsturnarea lumii. Lumina cu nuanță de chihlimbar răspîndită de grupul central și care se strecoară prin noapte, accentuează și mai mult caracterul vizionar al acestui tablou, această pătrundere a minunii în real.
Dar ceea ce ni se pare un vis trăit la trezie, un efect uluitor și spontan, nu-i decît rezultatul unei compoziții savante, al unei întocmiri calculate cu o precizie matematică. Elementele strînse de Leonardo se îmbucă asemeni roților unui angrenaj menite să transmită mișcarea

inițială. Două diagonale mari care se întretaie pe creștetul capului Fecioarei dau tabloului un recul al orizontului, ca o prăbușire în infinit. Vidul cîștigat în jurul grupului principal e delimitat de un triunghi, care, sprijinindu-se tot pe creștetul Fecioarei, coboară pe o latură de-a lungul brațului pruncului Isus, și a spatelui regelui mag îngenunchiat, în timp ce de partea cealaltă urmează linia luminoasă a umărului Maicii Domnului, înconjurînd capul regelui mag, prosternat. Scara din fund reia traseul diagonalei pentru a-l duce de la dreapta la stînga tabloului, în timp ce dinspre stînga caii în galop îl continuă pînă la colinele îndepărtate. Tot ce se petrece în tablou, tot ce pare că trăiește o viață de sine stătătoare: oameni, copaci, animale, este supus acestui plan impunător. Fiecare motiv, oricît ar părea de gratuit, transmite aceeași mișcare, fiece spectator, oricît de umil, e supus legii ce înmănunchiază toate razele într-un singur focar. În rîndul trei al spectatorilor, se află un adolescent cu capul răsturnat pe spate, ca și cum minunea l-ar orbi, cu brațul ridicat, cu o expresie de total abandon prelingîndu-se de-a lungul profilului său pur, grecesc, de pe arcul înalt al buzelor întredeschise, de pe linia scurtă a bărbiei, ca să țîșnească din nou în căușul palmei și să cadă ca niște picături în vîrful degetelor răsfirate. Oameni și sentimente alcătuiesc un tot — una și aceeași expresie a unui fenomen psihologic comun. Dar din punct de vedere formal, tînărul nu se află acolo pe locul său, în atitudinea lui de extaz, decît spre a continua diagonala pornită de pe creștetul plecat al vecinului său și a o duce de-a lungul brațului ridicat către silueta unui copac, pus la marginea grupului principal ca un semn de exclamare. Leonardo este chiar de atunci total conștient de mijloacele care-i îngăduie să ajungă pînă la ultima perfecțiune, și fiindcă a întrezărit-o cu atîta luciditate, nu se mai poate mulțumi cu jumătatea de succes, cu o realizare nedusă la desăvîrșire.

Dar chiar din clipa din care se apucă de prima lucrare grea a carierei sale de pictor și o încheie printr-o capodoperă, începe și marea tragedie a vieții sale, ciocnirea dintre căutarea absolutului și piedicile materiale. Se va lovi întotdeauna de o conjurație a împrejurărilor exterioare, ca și cum o soartă pizmașă ar voi să-i amin-

tească de nimicnicia forței creatoare umane. Izbînda și înfrîngerea se vor înfrunta de aici înainte cu prilejul fiecărei opere. *Închinarea magilor* a rămas în stadiu de eboșă. Tragedia acestei capodopere neterminate se întru-pează parcă într-unul din personajele din primul plan: un tînăr cavaler, care, izolat, se dezinteresează de ceea ce constituie centrul atenției generale și a cărui privire este ațintită spre depărtări. Într-un loc asemănător și în aceeași atitudine, confrații săi florentini aveau obiceiul să se picteze pe ei înșiși, adresîndu-se de-a dreptul spec-tatorilor, ca un « compère » într-o comedie. Urmînd tradiția, Leonardo voise probabil să se reprezinte pe sine sub trăsăturile tînărului cavaler. Dar el schițează doar un personaj enigmatic, cu privirea grea de înțe-lesuri, umbră cătînd spre țărmurile unei lumi în as-fințit.

Nu se știe ce fatalitate l-a obligat pe Leonardo să lase tabloul neterminat. Teamă neașteptată în fața unei opere care-i depășea puterile? Sau, dimpotrivă, oboseala care-l apuca de obicei, după ce reușea să treacă peste greutățile cele mai mari? Dar oricare ar fi fost motivul care-l făcuse să-și întrerupă lucrul, pentru el condițiile de trai la Florența devin din ce în ce mai grele. Pe vremea cînd el trebuia să se mulțumească cu modestul ajutor în alimente, dat de călugării de la San Donato, confrații săi florentini, Domenico Ghirlandajo, Cosimo Rosselli, Sandro Botticelli, și pînă și tovarășul său de atelier Perugino sînt însărcinați cu cea mai mare comandă a epocii: frescele din capela Vaticanului care avea să imortalizeze numele lui Sixtus al IV-lea. Se pare că dezamăgirea îl apasă greu pe Leonardo, obida neapre-cierii după merit, conștiința propriilor sale daruri nefo-losite, a tinereții care trece, sterilă. « Nimic nu se scurge mai repede ca anii, copiii timpului », (Cod. Atl. 71 v.a.) scrie el atunci. Este obsedat în chip straniu de această fugă a timpului, ca și cînd ar ști că ritmul activității sale, dorința lui de cunoaștere nu se vor mai putea pune niciodată în acord cu scurta durată a unei vieți ome-nești. Teama în fața acestui « prea tîrziu », frica de a fi frustrat de o viață de trăit, a unei opere de desăvîrșit, care copleșește de obicei pe bătrîni, îl sufoca încă de pe vremea cînd se afla în deplinătatea forțelor sale.

« O timp care înghiți toate lucrurile, o, vîrstă invidi-oasă », scrie el parafrazîndu-l pe Ovidiu: « Elena pri-vindu-se în oglindă, vede zbîrciturile cu care bătrî-nețea i-a brăzdat obrazul și începe să plîngă întrebîn-du-se de ce mai fusese răpită de două ori ». (Cod. Atl. 71 r.a.)
Obosit de o așteptare atît de îndelungată, Leonardo refuză cu hotărîre consolările prea lesnicioase: « cel ce are timp și-l irosește fără folos, își pierde prietenii și n-are niciodată bani ». (Cod. Atl. 4 r.b.)
În lipsa marii comenzi romane, Leonardo ar fi trebuit să găsească chiar la Florența un cîmp de activitate. Simțul artistic pururi viu al orașului toscan se întrupează în persoana lui Lorenzo de Medici. « Magnificul », tot atît de dibaci în a măguli mulțimea, ca și în a atrage celebritățile zilei, este un pătimaș culegător de opere de artă. El își trimite solii în țările cele mai îndepărtate ca să-i caute o camee; înființează în propriul său palat un muzeu, cel mai frumos din lume, iar în grădinile sale, prima academie de arte. Dar în acest muzeu nu figurează nici unul din tablourile lui Leonardo, nici o comandă nu-i vine din partea marelui mecena al epocii. În jurul, « Magnificului » se înalță ca un zid orgoliul elitei intelectuale, întruchipată de academia platoni-ciană. Exclusiviști și intransigenți, membrii academiei își apără solemnitatea lor ridicolă, împotriva oricărui profan. Ședințele lor se prefac în dezbateri sterile, în chițibușării, care seamănă ciudat cu dialectica scolas-tică față de care se arată atît de disprețuitori. Într-o seară, un membru al academiei îi transmite lui Marsilio Ficino complimente din partea unuia care lipsește, pe care filozoful se grăbește să i le reîntoarcă, dar un spirit « luminat » îl oprește, observînd că nu poți înapoia ceva ce ai primit, fără a-l jigni pe donator. Această observație dezlănțuie o discuție aprinsă, argumentele lipsite de temei, sofismele cele mai absurde se succed, pînă în clipa cînd Marsilio Ficino pune capăt litigiului, declarînd: « Dacă mîna mea dreaptă îi dă ceva stîngii mele, asta nu înseamnă că am pierdut ceea ce era în dreapta. Și prietenul meu și cu mine nu sîntem oare ca cele două mîini ale aceluiași corp? » Poetul Luigi Pulci, care, ca și Leonardo, nu face parte din acest cerc
 pedant, ia în zeflemea nesfîrșitele lor discuții despre

esența sufletului omenesc, despre veșnica problemă: «De unde vine și unde se duce», își bate joc de năravul spiritelor luminate care dau întruna citate din Platon și Aristotel și a căror pălăvrăgeală fără de capăt « îți împuie capul cu aiureli ».

Leonardo știe prea bine că cercetările sale au mai multă valoare decît știința livrescă a umaniștilor. Discuțiilor lor fumegoase el le opune latura practică a lucrărilor lui, care vor îngădui ființei umane să ajungă puțin cîte puțin la stăpînirea lumii, încă înconjurată de mister. Tot lucrînd la *Închinarea Magilor* el face cîteva invenții noi, iar pe o schiță (Luvru), alături de siluete impresionante de adolescenți, trasează planul unui aparat a cărui menire este « să cîntărească aerul și să arate cînd se va schimba vremea ». Instrumentul se compune dintr-un disc și un ac prevăzut la unul din capete cu un mic burete.

Dar vanitatea literaților umaniști disprețuiește tot ce nu-i cunoaștere livrescă. De altminteri au destul simț practic ca să pună bețe în roate unui om cu spiritul independent și să tragă foloase de pe urma generozității protectorilor. Leonardo îi face răspunzători de eșecul său de a-și cîștiga un loc la Florența. « Umblă țîfnoși, cu nasul pe sus și umflați în pene, împopoțînându-se nu cu truda lor, ci cu a altora. Ei nu vor să-mi îngăduie să mă bucur de rodul muncii mele, și dacă mă disprețuiesc pe mine, inventatorul, nu sînt oare mult mai vrednici de dispreț ei, care n-au inventat nimic și care trîmbițează sau declamă operele altora? » Ura lui izbucnește cu violență. « Acești indivizi îi datorează prea puțin naturii, căci ea nu le-a dăruit decît o înfățișare omenească fără de care s-ar confunda cu o turmă de vite . . . » (Cod. Atl. f. 117 r.)

Leonardo nu va uita niciodată răul pe care i l-au făcut umaniștii și nu va ierta nici nedreptatea compatrioților săi. Cînd, după mulți ani, se adresează publicului, prezentîndu-i primele sale lucrări, încă își mai amintește cu amărăciune de toate acestea. « Știu prea bine că — nefiind de loc un om de carte — se va găsi vreun pedant care mă va defăima, pretinzînd că sînt un om fără cultură. Proștii! Vor spune că dacă nu sînt literat, nu voi ști să exprim cum trebuie ceea ce vreau să spun ». (Cod. Atl. 119 r.)

Uomo senza lettere, acest ecou zeflemitor îl urmărește pe omul care avea să acumuleze o știință, cum niciodată nu posedase un creer omenesc. Dar la vîrsta de treizeci de ani pe care a împlinit-o, Leonardo nu-i poate opune acestui pedantism îngîmfat decît încrederea în sine. El vrea să fugă pentru totdeauna din acest mediu umilitor. Dacă Roma îl respinge, Milano care caută să atragă artiștii florentini ar putea să-i deschidă porțile. N-așteaptă decît un prilej nimerit pentru a pleca. Un simplu divertisment îi este de mai mare folos decît strădaniile cele mai înverșunate. Ceea ce nu putuse să cîștige ca pictor, cîștigă cîntînd din lăută, fiindcă — zice despre el un biograf anonim: « era neîntrecut la cîntatul din lăută ». Muzica este una din artele cele mai prețuite de umaniști. « Acest leac al sufletelor . . . nu poate fi apreciat decît de oameni cultivați » pretinde Ficino, care cîntă și el cu plăcere cu vocea lui hodorogită, acompaniindu-se dintr-un plectum, construit după un model antic. Uneori vocea lui Lorenzo de Medici, răgușită și joasă, acoperea pe aceea a filozofului. Lorenzo de Medici arăta o înțelegere cu totul deosebită pentru muzică. Într-o zi în prezența lui, era atacat constructorul de orgă Antonio Squarcialupi; « Magnificul » le atrase atenția cu multă finețe: « Dacă ați ști cît de greu e să atingi perfecțiunea în orice domeniu, l-ați judeca cu mai puțină asprime ».

Lorenzo aflase într-o zi că pictorul Leonardo construise o liră de argint în forma unui craniu de cal, de dinții închipuiți fiind prinse strunele. Calitatea sunetului, ciudățenia formei, erau parcă făcute dinadins spre a-l încînta pe Lorenzo. « Magnificul » tocmai încerca, din motive politice, să intre în voia unui personaj pasionat și el de muzică și de lucruri neobișnuite: Lodovicc Sforza, noul suveran al Milanului. Lorenzo cumpără instrumentul pentru a i-l dărui suveranului. Leonardo se arată gata să-i ducă personal destinatarului lira, iar Lorenzo nu șovăie să-l lase să părăsească Florența, spre a căuta pe alte tărîmuri gloria pe care patria lui i-o refuzase. « Florența, spune Vasari, se poartă cu artiștii ei ca timpul cu lucrurile pe care le zămislește: le face, ca să le facă și să le macine încetul cu încetul ».

Înarmat cu o scrisoare de recomandare a lui Lorenzo

 și cu lira de argint, cu un cufăr plin cu desene și pînze

neterminate, Leonardo o pornește la drum, în tovărășia celui mai bun prieten al său, cîntărețul Atalante Miglioretti.

Printre operele neisprăvite, există una în care Leonardo și-a concentrat toată amărăciunea lui timpurie, tot dezgustul față de o viață pe care nici măcar n-a trăit-o. La gura unei peșteri, un *Sfînt Ieronim* ține în mînă o piatră cu care își lovește pieptul scobit. Trupul firav al bătrînului este desenat cu precizie, dar straiele ce le poartă și care-i dau aspectul unui bloc colțuros, nu-s pictate decît în tușe largi. Umărul și bustul sînt brăzdate de un mănunchi de tendoane, care-i sapă adînc carnea. Craniul pleșuv, obrajii scofîlciți cu pielea lipită de os, îl fac să semene cu o mumie. Toată fața nu trăiește decît prin strigătul gurii mari, schimonosită de durere, și prin privirea de o smerită umilință. Trupul uscat stă lîngă peretele abrupt al grotei, înaintea unei stînci de culoare deschisă. Diagonala bruscă a brațului îndepărtat de trup este subliniată de paralela spinării unui leu imens, culcat în prim plan. Capul leului, tăiat de diagonală alcătuiește un triunghi cu fruntea sfîntului și cu linia cotului îndepărtat. Privirea spectatorului este atrasă fără voie de fundalul tabloului pînă în străfundurile întunecate ale peșterii, despre care sfîntul spune că «este păstrătoarea tainelor sale».

Singurătatea stîncii înconjoară trupul chinuit de penitență ca o tăcere, în care se pierde fără ecou strigătul său de groază. Flăcările tuturor dorințelor au trecut peste fața uscată, peste pieptul scofîlcit, peste trupul pustiit, au trecut și s-au stins. De aici înainte bătrînul rămîne singur cu suferința lui, mai singur decît a fost vreodată un om. Și el se îndîrjește mereu împotriva corpului său, vrînd parcă să nimicească ultimele tresăriri ale simțurilor care mai dăinuie în carnea înduferată. Dar durerea care îi strîmbă gura pătrată este foarte aproape de beatitudine iar privirea care imploră îndurarea cerului, este ca și atinsă de har.

Niciodată scîrba față de viață n-a fost zugrăvită astfel, nimeni n-a înfățișat suferința în toată urîțenia ei neîndurătoare, ca o negare a oricărei bucurii de a fi, a tot ce dă înțeles vieții. Acest tablou neterminat sintetizează parcă o întreagă tinerețe împovărată de ruine.

II. ANII AŞTEPTĂRII

Cel ce şi-a legat ursita de o stea, nu-şi va lua privirea de la ea niciodată.
(W.L.f. 198 r.)

Leonardo urmăreşte efectul vorbelor sale pe chipul întunecat şi închis, pe trăsăturile nemişcate ale unui om, pentru care prefăcătoria devenise o a doua natură. Lodovico Sforza îl ascultă, sau cum obişnuiesc adesea suveranii, se face că-l ascultă. «Părea că aude în acelaşi fel orice ar fi fost», spune biograful său oficial, Corio, dar ştia să facă şi pe surdul, să tacă îndărătnic şi să pară chiar mărginit, cînd nu voia să înţeleagă ceva. Ambasadorul de Ferrara, care îşi îngăduie anumite libertăţi cu ducele, i-a spus de curînd că accesele sale de surzenie şi de nepricepere nu-l vor înşela niciodată. Dar Leonardo, care se socotea fin psiholog şi un diplomat mai dibaci decît ambasadorul de Ferrara, speră că va cuceri atenţia ilustrului său interlocutor.

Cu mult mai tîrziu, spre sfîrşitul vieţii sale, după ce frecventase prinţi şi regi, el va trage nişte învăţături din experienţa lui trecută, spre folosul discipolilor şi va avea pretenţia de a-i povăţui cum să se poarte cu mai marii lumii. Uitînd de propriile sale păţanii, îi sfătuieşte să folosească şiretlicuri, a căror candoare dovedeşte în ce măsură un om conştient de superioritatea lui spirituală poate subestima inteligenţa celorlalţi. Leonardo stăruie îndelung asupra acestui subiect: «Vorbele care nu sînt pe placul auditoriului îl plictisesc sau îl irită; vei vedea acest lucru cînd cel ce te ascultă va

căsca de cîteva ori. Aşa dar, dacă-i vorbeşti cuiva căruia vrei să-i cîştigi bunăvoinţa şi dacă observi aceste semne ale plictiselii, ai grijă de-ţi scurtează vorbele şi schimbă subiectul. Dacă vei face altminteri, îţi vei atrage doar ura şi duşmănia — în loc de favorurile sperate. Iar dacă vrei să afli ce-i face unui om plăcere, fără să-ţi spună, schimbă de cîteva ori subiectul şi cînd îl vei vedea atent, cînd va înceta să caşte şi va încrunta din sprîncene sau va avea alte gesturi ce trădează nerăbdarea, poţi fi sigur că vorbele tale îi sînt pe plac». (G.f. 49 r.)

Urmînd această metodă, el se străduieşte să trezească interesul omului de care va depinde de acum încolo soarta lui. Această convorbire importantă se petrece, pare-se, spre sfîrşitul anului 1482 sau începutul lui 1483. Lodovico este în pragul puterii sale. Fiul mai mic al lui Francesco Sforza aşteptase cu răbdare prilejul de a pune mîna pe puterea care nu-i fusese sortită, la care nu putea ajunge decît printr-un şir de drame şi decese neaşteptate. Această aşteptare dezvoltase în el facultatea înnăscută de adaptare, tenacitatea, supunerea şireată. Educaţia pe care i-o dăduse maică-sa, Bianca Visconti, femeie energică, autoritară, îi dezvoltase şi mai mult această latură lunecoasă, de nepătruns, acea dorinţă neîncetată de a-şi atinge scopurile, fără a lupta vreodată făţiş. Moştenitoare nelegitimă a vechii viţe de suveran, nevasta lui Francesco Sforza — soldatul parvenit — vroia să facă din fiii ei prinţi autentici. Fiul ei cel mare, Galeazzo Maria, se arătă de la început capricios, încăpăţînat şi brutal. Era «un tînăr fără prea multă minte», spunea chiar Bianca despre el. Se eliberase de timpuriu de influenţa maternă. Bianca Visconti îşi îndreptase toată dragostea ei trufaşă spre fiul ei cel mic, a cărui fire mai mlădioasă se potrivea mai bine cerinţelor unei educaţii tiranice.

Lodovico se adresa de îndată maică-si ori de cîte ori avea vreo nemulţumire; îi mărturisea datoriile lui de tînăr, îi cerea voie să-şi cumpere haine, iar dacă era cumva plecat undeva, îi scria zi de zi. Educatorul ales de Bianca pentru fiii ei, umanistul Francesco Filelfo, îl socotea pe Lodovico un elev silitor, înzestrat cu o memorie şi o putere de asimilare atît de mari, încît la vîrsta de unsprezece ani îl punea să întocmească discursuri în latineşte. Filelfo, care era îngîmfat şi cer-

tăreț, îl învăța cu plăcere pe elevul său arta dialecticii: îl învăță cum se argumentează prin sofisme și-i cultivă gustul pentru cuvinte cu mai multe înțelesuri, care te ajută să ascunzi adevărul. Prin modestia sa, precum și prin acea mască impasibilă pe care o adoptase de timpuriu, uzînd și de o prudență ce-l păstra în limitele rolului său, Lodovico știu să dobîndească încetul cu încetul o mare trecere pe lîngă fratele său, deși acesta era bănuitor și iute la mînie. Întorcîndu-se o dată dintr-o călătorie pe care o făcuseră împreună la Florența în 1471, Galeazzo Maria îl numi moștenitorul său, în cazul în care copiii lui ar muri fără a lăsa urmași. Din acea clipă Lodovico știe ce cale i-a croit soarta. După primirea triumfală din Florența, fratele său, ducele, se înapoiază în grabă acasă, cuprins de o teamă nelămurită. Lodovico cunoaște patima neînfrîntă ce încordează chipul frumos dar sălbatic al fratelui său, el știe că ducele se deda la excese periculoase, îi cunoaște aventurile pasionale și acoperă chiar cu numele lui darurile pe care fratele le face amantelor sale. Știe de asemenea ce cruzime, ce pofte sîngeroase fac să vibreze nervii lui bolnavi, și ce zvonuri răzbat prin zidurile castelului. În popor se șoptește că ducele îl închisese într-un coșciug bătut în cuie pe curtezanul lui favorit, ca să-i asculte horcăiturile agonice, că pe un altul îl mutilase ca să-i vadă curgînd sîngele, și nopțile coboară prin cavouri unde zăbovește ore în șir lîngă cadavrele în descompunere, a căror duhoare atroce îi biciuie sîngele viciat.

Ca tot omul sănătos și normal, Lodovico era adînc scîrbit de isprăvile fratelui său. Epoca lui nu pune nici un preț pe o viață de om, dar sîngele vărsat îl înspăimîntă atît de mult, încît va refuza întotdeauna să asiste la o execuție, în ciuda cruzimii care zace în el. Se află în Franța, însărcinat cu o misiune diplomatică, cînd, în 1476, fratele său e înjunghiat de niște tineri milanezi, care — stăpîniți de reminiscențele literaturii clasice — au vrut să-l suprime pe tiran. Lodovico se întoarce în mare grabă în Italia, dar cumnata lui, Bonna de Savoia, luase toate măsurile spre a asigura succesiunea tînărului ei fiu, Gian Galeazzo, și a guverna orașul în numele său.

Constrîns de nesocotința fraților săi, Lodovico schimbă tactica lui obișnuită. El provoacă o revoltă prematură

împotriva ducesei. Planul dă greș: răzvrătirea este înnecată în sînge. Fratele său Octavian, vrînd să fugă, se îneacă în Adda. Lodovico, surghiunit, se refugiază la Pisa. El se plînge cu amărăciune de acest exil, de anii tinereții care i se scurg în zadar. Doar călătoriile sale repetate la Florența îl mai fac să uite de viața lui monotonă. Orașul toscan îl atrage nu numai fiindcă își caută acolo aliați, dar pentru că găsește într-însul o atmosferă intelectuală care-l farmecă pe elevul lui Filelfo. Melodiosul accent toscan îi încîntă auzul, învățat cu dialectul lombard mai greoi. În amintirea șederii sale acolo, îl va chema la Milano pe poetul Bernardo Bellincioni pentru ca să «subțieze și să rafineze vorbirea cam grosolană a milanezilor», prin limbajul înflorit al florentinilor.

În decursul călătoriilor sale la Florența, Lodovico, obișnuit cu un lux fără gust și țipător, începe să deslușească importanța vieții artistice care făcuse faima orașului. Frecventîndu-l pe Lorenzo de Medici, el își dă seama de folosul ce-l aduce ocrotirea intereselor spirituale: încetul cu încetul înțelege avantajele pe care le tragi din valoarea publicitară a capodoperelor, și mai cu seamă din aceea a edificiilor și a monumentelor care preamăresc gloria familiilor princiare. El meditează asupra proiectului conceput de Galeazzo, de a ridica un monument pentru a glorifica amintirea tatălui lor, Francesco Sforza, întemeietorul dinastiei. Și ca atîția alți exilați care-și fac planuri pentru momentul întoarcerii lor, el intră în discuții cu diverși sculptori florentini. S-ar putea să-l fi întîlnit încă de pe atunci pe Leonardo, și să fi sădit în el speranța că într-o zi avea să primească o comandă magnifică.

Cînd se iscă tulburările la Florența, după nereușita uneltirilor familiei Pazzi, Lodovico profită de această mișcare pentru a se arăta la hotarele Milanului punîndu-se la dispoziția cumnatei sale. El se arată atît de zelos, atît de smerit, încît Bonna de Savoia, din slăbiciune, sau « din prostie » cum spune Philippe de Commynes — în orice caz sensibilă ca atîtea femei frumoase, la lingușirile cele mai obișnuite — îi acordă toată încrederea. Doar bătrînul cancelar Cicco Simonetta — confidentul lui Francesco Sforza — care cunoștea mult prea bine neamul acestor tineri prinți,

vede pe loc, unde ţinteşte Lodovico şi o avertizează pe tînăra ducesă: « Eu îmi voi pierde capul, iar dumneavoastră, Alteţă, vă veți pierde puţin, cîte puţin, Statul ».

Trei zile mai tîrziu, bietul bătrîn este închis într-un butoi şi transportat la Pavia, noul stăpîn neavînd curajul să-l execute în public la Milano. Îngenuncheat în zori, în mijlocul unei poeni reavăne, el se va fi gîndit la profeţia lui, cînd călăul și-a abătut barda în pletele sale ninse. Bonna de Savoia, curînd exilată, avu tot timpul să-şi reamintească vorbele bătrînului sfetnic. Ea își petrecu restul zilelor rătăcind din castel în castel, implorînd în zadar sprijinul suveranilor prieteni.

« De cînd, din mila Domnului, m-am înapoiat acasă şi am reluat cîrma orînduirii », îi scria Lodovico aliatului său Lorenzo de Medici, care-şi exprimase oarecari îndoieli cu privire la stabilitatea situaţiei, « n-am găsit niciodată în Statul meu — contrar celor ce s-au putut spune Magnificenţei voastre — mai multă siguranţă şi statornicie decît în clipa de faţă. În aceste lucruri îmi puteți da mai multă crezare decît altora, care nu pot vorbi fără pizmă. Eu le îngădui să-şi urmărească himerele; cît despre mine, nici prin cap nu-mi trece să părăsesc un pămînt care stă neclintit sub picioarele mele ».

Lodovico, conștient de victoria lui ușoară, de succesul micilor sale șiretlicuri, se consideră de aici înainte un maestru al politicii realiste. « Maurul se trage în acelaşi timp şi din leu şi din vulpe » zice Bellincioni, linguşitorul devenit poetul oficial al curţii. Dar Lodovico nu își arată în nici un fel firea leonină, mărginindu-se la exercitarea acelorași vicleșuguri de vulpoi. N-are nici măcar destulă îndrăzneală să uite că se foloseşte de o putere uzurpată; într-o epocă în care alipirile samavolnice și uzurpările sînt mai obișnuite decît moștenirile legitime, el se agaţă de titluri legale, de pretexte amăgitoare ca să convingă lumea de temeinicia drepturilor sale.

La început se mărginește să guverneze cu titlu de regent, în numele nepotului său, Gian Galeazzo. Ca orice parvenit, rîvneşte la o înrudire prin cununie cu familiile domnitoare. Îl logodește pe nepotul său — în vîrstă de abia unsprezece ani — cu nepoata lui Fer-

rante, regele Neapolului, care la rîndu-i n-are decît opt ani. Apoi, după ce Ferrante îi acordă titlul de duce de Bari, o cere în căsătorie pe una din fetele regelui, pe cea mare, pe Isabella, dar aceasta fiind promisă marchizului de Mantua, se logodește cu cea mică, Beatrice, care abia împlinise cinci ani.

Aceste înrudiri însă îl vor tîrî într-un nou război, pe care ar fi vrut să-l evite. El, care ajunsese la putere grație unui conflict militar, se străduiește acum să se țină la o parte de orice tulburări. Și iarăși orgoliul lui Girolamo Riario, fiul sau nepotul papii, împarte Italia în tabere: o ceartă între Veneția și Ferrara în jurul exploatării unor saline, se preschimbă într-un război, în care se înfruntă pe de o parte Veneția, Papa, Siena, Genova și Ferrara, iar pe de altă parte Neapole, Milano și Florența.

Acest conflict grav îl preocupă pe Lodovico în momentul primirii pictorului florentin, venit să-i aducă lira de argint. Proiectul unui monument gigantic este nepotrivit acum, cînd armatele lui Alfonso de Calabria, aliatul lui Lodovico și fiul regelui Ferrante, au fost zdrobite de Roberto Malatesta di Rimini, căpetenia oștirii venețiene. Mii de leșuri zac în mlaștinile din Campomarte și seniorul Milanului nu se gîndește la preamărirea puterii sale recent dobîndite. Caută doar să păstreze, pe cît se poate, temelia unei stări șubrede.

Leonardo observase curînd că printre planurile pe care i le arătase lui Lodovico, doar invențiile militare îi stîrneau interesul acestuia. Cu acel fel propriu al lui de a gîndi, într-o singură direcție, se avîntă îndată în studierea unui subiect ce i-ar putea favoriza cariera. Era, s-ar fi zis, momentul să-și găsească un loc, ca inventator militar, la curtea Milanului. Asemenea tuturor oamenilor care au înclinație pentru idei generale, el își închipuie cu naivitate, că dă dovadă de simț practic, înverșunîndu-se pentru un scop imediat, punînd la bătaie toate darurile vorbirii sale frumoase căreia nimic nu-i poate sta în cale.

Vorbind, privirea lui zăbovește asupra omului care tronează în marea sală boltită, cu pereții goi. De speteaza rigidă a fotoliului se reazămă un trup greoi, pe care faldurile hieratice ale brocartului îl fac să pară și mai masiv. Mînecile ample ale tunicii, împodobită

cu bogate broderii, îi lărgesc și mai mult umerii iar pe eșarfa care îi străbate în diagonală pieptul stă scrisă deviza bătută în perle, vădit tradițională, așa cum îi plăcea lui Lodovico: două mîini încrucișate cu inscripția: *Tale ad ti quale ad mi*. Lanțul greu de aur ce-l poartă la gît zornăie cînd se freacă de cutele țepene, făcînd să scapere la fiecare mișcare diamantul enorm al pandantivului. Tonul cald al brocartului țesut cu fir scoate și mai mult la iveală culoarea măslinie a feții, din pricina căreia i se dăduse încă din copilărie porecla de *Il Moro* — «Maurul»; poreclă pe care o acceptă bucuros cunoscînd, din instinct, valoarea publicitară a tuturor ciudățeniilor. Trăsăturile sale alcătuiesc un amestec bizar de forță și slăbiciune. Părul, foarte închis și foarte neted îi acoperă craniul îngust cu o cască strălucitoare; pletele îi cad pe frunte, ondulate cu grijă, strînse într-un rulou pe ceafă, care astfel pare mai scurtă și mai groasă. Nasul subțire al neamului Visconti — nasul mamei sale — cu nări fine și sensibile, contrastează cu bărbia cărnoasă a Sforzilor. Și, pe aceste suprafețe întinse și sumbre ale feții, o gură mică, hotărîtă și vanitoasă își imprimă, cu un roșu țipător pecetea senzualității.

Dar, deocamdată, Leonardo nu caută să pătrundă tainele acestei fizionomii. El e robul propriei sale puteri de convingere, al «acelei puteri de demonstrație atît de grozave» despre care vorbește Vasari. Proiectele pe care le expune înaintea seniorului milanez sînt atît de numeroase și de variate, încît cu greu își ordonează ideile, cînd după această întrevedere se apucă să întocmească un lung memoriu.

Acest document celebru (Cod. Atl. f. 391 r. a.) este un amestec ciudat de slugărnicie și de orgoliu, de aluzii ascunse și de expuneri luminoase. Opera unui om care își cunoaște propria sa valoare, deși n-a găsit încă prilejul de a o pune la încercare.

«Ilustrul meu senior, studiind operele tuturor acelora care își zic maeștri și constructori de lucrări militare, și încredințîndu-mă că invențiile lor nu se deosebesc de fel de uneltele folosite pînă acum, mă voi strădui — fără a-i aduce cuiva vreo învinuire — să o inițiez pe Excelența voastră în tainele mele și mă angajez să înfăptuiesc, cînd ea va dori, lucrurile înșirate mai jos».

El întocmeşte o listă cu invenţiile sale, — listă « rezumată » spune el, — dar unde limbuţia epocii, care nu cunoaşte încă terminologia tehnică şi cultul specialiştilor, îşi păstrează toate caracteristicile. El formulează rezultatul studiilor sale teoretice şi practice amestecînd ştiinţa militară a timpului cu propriile sale descoperiri. Cunoştinţele şi le însuşise mai cu seamă din cartea lui Roberto Valturio *De re militari;* citează din ea extrase lungi pe filele carnetului său. Îşi însuşeşte din opera lui Valturio nenumărate referinţe la armele şi campaniile din antichitate, vrînd parcă să dea mai multă greutate propriilor sale sugestii.
În memoriul său lung se spune:
« 1. Cunosc un mijloc de a construi poduri foarte uşoare şi foarte trainice, care pot fi lesne transportate, cu ajutorul cărora duşmanul poate fi urmărit, sau la nevoie altele mai trainice care rezistă la foc, şi în luptă şi care sînt uşor de mînuit, de aşezat şi de ridicat. Cunosc de asemenea mijloace de a da foc şi de a distruge podurile duşmanului. »
Pentru fiecare din aceste propuneri se găsesc printre hîrtiile lui Leonardo desene făcute mai mult sau mai puţin îngrijit, anterioare sau posterioare acestei discuţii, ca şi cînd el ar fi adîncit aceste idei cu de-amănuntul, pe măsură ce le supunea unor persoane în stare să poarte interes unor asemenea lucruri.
Printre aceste desene se află planurile unor poduri mobile, apărate de pereţi laterali de lemn împotriva proiectilelor inamice; acolo unde malurile sînt foarte înalte, Leonardo prevede nişte punţi înguste pentru dubla trecere, una pentru cavalerie şi muniţii, cealaltă pentru infanterie (B. f. 23 r.). Inventează de asemenea un sistem de poduri, care se pot înjgheba în pripă cu frînghii în loc de cuie (Cod. Atl. f. 16 v.), altele făcute din bîrne lungi rezemate pe pari despicaţi, înfipţi adînc în pămînt. (Cod. Atl. f. 15 v.)
Şi mai departe:
« 2. Pentru împresurarea unei cetăţi, ştiu cum trebuie golită apa din şanţuri, şi făcute podeţe de toate felurile, scări spre a încăleca zidurile şi felurite alte unelte trebuincioase unui asemenea atac ».
Pornind de la sistemul podurilor mobile, el desenează punţi de trecere transportabile care se pot rezema de

metereze și turnuri (B. f. 30 r. și f. 21 r.), poduri acoperite, prevăzute cu rotile și care se pot ridica cu frînghii și scripete peste șanțuri pînă la înălțimea zidurilor. Pe urmă, trece în revistă diversele mijloace pentru escaladarea meterezelor fortificației, cel mai simplu fiind, zice el, să te asiguri în prealabil de complici printre cei asediați. « Dar, dacă nu te poți înțelege cu vreunul dintre cei ce stau închiși în cetate, va trebui ca să ridici în sus scara de frînghii, să te cațeri pe zid și să înfigi din loc în loc cîte un piolet în intervalele dintre pietre; cînd vei fi ajuns sus, prinde scara cu ajutorul pioletului, pe care l-ai învelit în postav spre a evita orice zgomot. » Ilustrează aceste explicații verbale cu un desen (B. f. 59 v.) atît de viu, atît de realist încît parcă ai vedea un spărgător din zilele noastre cățărîndu-se pe fațada unui mare hotel.

Pentru a feri asediatorii de proiectile, el mai inventează niște bastioane transportabile « umplute cu paie pe dinăuntru și cu partea din față unghiuloasă, astfel încît tirul de artilerie să nu-i pricinuiască nici o stricăciune ». (B. f. 75 v.) Alte adăposturi, acoperișuri prevăzute cu roți, ar putea fi deplasate cu multă ușurință dintr-un capăt în celălalt al cetății. (B. f. 33 v.)

Leonardo se gîndește și la asediați și arată cum se pot respinge scările dușmanului cu ajutorul bîrnelor orizontale care se manevrează din interior printr-un joc de scripeți și de frînghii. (B. f. 55 r.) În timp ce asediatorilor le recomandă coruperea soldaților închiși în fortăreață, pe asediați îi sfătuiește să-și supravegheze cu strășnicie ostașii, ca să reteze din timp orice înțelegere cu inamicul.

Cînd e vorba de respingerea unui asalt împotriva unei cetăți așezată pe munte: « a se lua butoaie, a le umple cu pămînt, fiind de mare folos să fie rostogolite pe o pantă împotriva dușmanului ». (B.f. 56 r.) Asediatorul la rîndul său se va putea apăra împotriva acestor butoaie înfigînd în sol pari înclinați legați între ei cu bîrne ».

« 3. *Item*. Dacă o cetate este prea sus așezată sau prea puternică și nu se pot folosi bombardele, cunosc eu un mijloc de a dărîma orice fortăreață ale cărei temelii nu sînt de piatră ». Mijloacele la care se gîndește și pe care nu le explică cu amănuntul — ca să nu-și tră-

deze secretele și să încapă pe mîna concurenței constau în săparea unor șanțuri subterane și a unor tunele cu o încărcătură de mine, rotunde sau paralelipipedice, tunele făcute în grosimea zidurilor ori săpate sub turnuri în locul unde se află depozitele de pulbere. De-abia mai tîrziu, el va studia și procedeul de a muta albia fluviilor în dauna dușmanului; dar chiar de pe atunci, el arată « cum să dărîmi ziduri fără a folosi bombarde cînd ai un fluviu la dispoziție ». La un semnal, dinainte stabilit, se deschid ecluzele; un șuvoi puternic mătură din calea lui toate obstacolele și se năpustește ca o cascadă atacînd meterezele. (B. f. 64 r.) Este întîia oară cînd se preconizează întrebuințarea forței hidraulice ca mijloc de distrugere. Adăugînd faptul că în același chip poate fi inundat un cîmp de bătălie, Leonardo anticipează teoretic încercarea deznădăjduită a olandezilor, care în 1672 vor distruge digurile de la Zuiderzee, pentru a inunda șesul.

« 4. Mai cunosc unele mijloace de a fabrica bombarde foarte ușoare, lesne de transportat, care vor arunca un potop de proiectile și al căror fum va vîrî spaima în dușmani ». Într-un desen minunat — aflat într-o colecție particulară la Paris — Leonardo arătase efectul unei bombe fabricat din cînepă și din clei de pește și alcătuită din niște țevi îmbucate una într-alta în interiorul unei sfere umplute cu praf de pușcă: « minge care se rostogolește singură și asvîrle țîșnituri de flăcări lungi de șase brațe », scrie el sub desenul executat cu atîta finețe, încît flăcările ce țîșnesc din toate părțile par a fi un simplu și nevinovat foc de artificii. De asemenea, desenează și soldații fugind din calea bombei. Căștile lor rotunde seamănă cu pălăriile păstorilor din antichitate iar pașii lor sînt atît de ușori și de plini de grație, încît privind oastea pusă pe goană, te gîndești mai curînd la evoluțiile unui corp de balet.

Mașinile ucigătoare ale lui Leonardo sînt învăluite în aura unei frumuseți antice, ca și cînd, în bucuria de a inventa, ar fi uitat de groaznica lor utilitate practică. Schița ce pare făcută mai mult de frumusețe întredeschide de pe acum porțile unui viitor îndepărtat, ea înfățișînd o armă temută a războiului modern: fuseea rotativă, născocită în 1846 de americanul Hale și care avea să-și arate cu prisosință teribila ei eficacitate.

« Aceasta este mașina cea mai ucigătoare care a exis-tat vreodată pe lume », notează Leonardo sub desenul (B. f. 59 r.) reprezentînd un proiectil sferic încărcat cu mici ghiulele și cu praf de pușcă. Ghiuleaua din mijloc le face să explodeze pe toate celelalte, care iau foc « mai repede decît ai spune un *Ave Maria* », adaugă liniștit Leonardo. Această armă înspăimîntătoare este de fapt prima bombă cu gaze; spre a-i spori eficacitatea, el recomandă să fie încărcată cu sulf ca să producă « va-pori ucigători ». În afară de aprinderea cu fitil, el cu-noaște de pe atunci aprinderea prin percuție, căci dese-nează proiectilele prevăzute cu o greutate conică: în clipa în care proiectilul atinge solul, extremitatea greutății străpunge o garnitură de aramă, dînd foc încărcăturii de exploziv dinăuntru.

Contemporanii lui Leonardo se foloseau încă de pe atunci de sfere umplute cu praf de pușcă, *pila pulvere plena bombarda*, menționată de Santini spre mijlocul secolului XV, dar care de fapt nu erau decît un fel de rachete. Se întrebuințau de asemenea și ghiulele din sticlă, goale pe dinăuntru — invenția rivalului lui Leo-nardo, Francesco di Giorgio Martini — a căror aprin-dere se făcea printr-un fitil de sulf vîrît în gîtul sticlei. Lui Sigismondo Malatesta i se atribuise invenția ghiu-lelei din metal ale cărei emisfere erau prinse una de alta prin niște balamale și cercuri de fier. Ele nu se de-osebeau de fel de proiectilele întrebuințate de Carol al VIII-lea înaintea Neapolului în 1495, de cele între-buințate de Maximilian înaintea Padovei în 1509 și de către Alfonso d'Este înaintea Ravennei în 1512. Erau mai curînd ghiulele incendiare decît adevărate arme explozive. Întrebuințarea bombelor propriu-zise nu este dovedită decît în 1588, la asediul de la Wach-tendock și inventarea lor nu datează decît cel mult din 1562. Leonardo este primul care se gîndește la în-trebuințarea bombardelor pentru trimiterea acestor pro-iectile. Dar și mai îndrăzneț este proiectul său de a în-trebuința un înveliș metalic pentru a împrăștia o încăr-cătură de explozibil peste un teren foarte întins. Idee care va fi reluată mult mai tîrziu — la începutul seco-lului XVII — dar, abia în 1803 va fi realizată, în înfio-rătoarea ei perfecțiune din zilele noastre, de către Schrapnell.

Proiectele lui Leonardo înglobează tot șirul de invenții din antichitate pînă în zilele noastre, rezultat al geniului destructiv al omului.
Luînd ca punct de pornire săgețile incendiare despre care vorbește Valturio, el inventează o armă care evocă prin forma ei geridul din evul mediu, dar al cărei vîrf conține o capsulă plină de praf. Această capsulă e prevăzută cu două vîrfuri, un fel de coarne, care ciocnindu-se dau foc unei bucăți de postav îmbibat cu smoală. (B. f. 50 v.) Această armă anticipă în forma ei medievală aruncătoarele de flăcări, întrebuințate în zilele noastre.
Pentru a lupta corp la corp, el inventează o armă cu aspectul inofensiv al discurilor întrebuințate la jocurile din antichitate, dar care este o armă deosebit de ucigătoare. Discurile sînt prevăzute în partea interioară cu țevi așezate radial și « care se aprind înainte de aruncarea discului » asemenea grenadelor de mînă ale războaielor moderne.
Mîndru de descoperirile sale, dar obsedat, ca atîția inventatori, de teama rivalilor, Leonardo se gîndește neîncetat să-și construiască mașinile dintr-un material inflamabil care să se consume cu repeziciune, « pentru ca dușmanul să nu-ți ia invenția » (B. f. 37 r.) și « nici măcar să n-o recunoască »: de pildă acea sferă lansată de o catapultă ale cărei cartușe se înșiră, mănunchi, în jurul unui nod central, ca niște raze. « Nu există nici un mijloc de a-i împiedica efectul pestilențial, zice Leonardo cu satisfacție, și dacă arunci șase-șapte mingi de acest fel în mijlocul dușmanului vei învinge negreșit » (B. f. 31 v.).
« 5. *Item*. Cunosc mijloace și pentru construirea fără nici un zgomot a unor trecători subterane întortocheate, care îți îngăduie să pătrunzi spre locul voit, chiar dacă ar trebui să treci pe sub șanțuri sau pe sub albia unui fluviu ». Puțurile și galeriile menționate de el existaseră și în antichitate, precum și în evul mediu: ele erau săpate în taină, artificierii puneau materialul inflamabil care provoca o explozie. Pe la mijlocul secolului al XV-lea, Santini și inginerul Jacopo Mariano Taccola din Siena descoperă metoda de a săpa galerii de mine. Genovezii, sfătuiți pare-se de Francesco di Giorgio Martini, le vor întrebuința în 1487 la asediul

de la Sarzanella, fără succes de altminteri, deoarece calculaseră greșit punctul de atac: utilizarea subteranelor dăduse un rezultat mai bun la asediul de la Castel Nuovo de la Neapole în 1495, dar abia pe la începutul secolului XVI, Pedro Navarro reușește în sfîrșit să obțină efecte bune la asediile Cefaloniei și Neapolului (1500 și 1503). Totuși, importanța acestei metode noi este atît de greu de apreciat încît după un nou eșec în 1512, Navarro revine la sistemul vechi de galerii cu prilejul asaltului castelului din Milano în 1515.

Dar Leonardo cunoaște exact posibilitățile și limitele explozibilelor de întrebuințat în subterane; el stabilește în acest scop un întreg sistem de lucru pentru terasamente începînd chiar cu uneltele cele mai rudimentare. (B. f. 67 r.) Desenează cazmale, greble, lopeți, un plug cu două pîrghii, o roabă de trestie, linguri de sondă mari și mici. Nu uită să dea soldaților îndrumările cele mai practice pentru mînuirea uneltelor. Desenează, în poziția clasică a cariatidelor, bărbați goi ridicînd bîrne; un desen, ce ar putea fi foarte bine o schiță pentru un David, nu-i de fapt decît un cărăuș care mînuiește în modul cel mai rațional o lopată. O schiță făcută în grabă și care este deosebit de frumoasă, cu oameni goi, de asemenea, lucrînd în lanț, are următoarea adnotație lapidară: «Mod de a executa rapid o muncă». (B. f. 15 v.)

Memoriul continuă să înșire sugestiile cele mai uimitoare.

« 6. *Item.* Voi face care acoperite, sigure și inatacabile; cînd vor pătrunde în mijlocul dușmanului cu artileria lor nu vor găsi nici o formație în stare să le reziste. Infanteria le va putea urma, fără să întîmpine nici o rezistență ». Această idee de car de asalt îl preocupă mult timp; găsise la Valturio descrierea unui car prevăzut cu secere, obișnuit la romani. În timp ce dezvoltă această idee, simțindu-i instinctiv însă punctele slabe, în timp ce o întregește printr-o mașinărie mai modernă, se naște pe o foaie acea stranie scenă a morții și a groazei, pe care o găsim azi la Torino.

El desenează mai întîi un car, ale cărui roți dințate susțin patru seceri enorme puse în mișcare printr-un șurub gigantic, pe urmă o altă mașină care seamănă
 în mod straniu cu secerătorile moderne, și care, în loc

de grîu, ar secera trupuri omenești. Corpurile cailor în goană desenează o curbă frumoasă, conducătorul se pleacă înainte, înclinația spatelui său gol este paralelă cu spinările îndoite, mantia fîlfîind în vînt reia aceeași mișcare vălurită. Bare curbate leagă mecanismul carului de roțile dințate, chiar din centrul unui șurub țîșnesc secerile ca petalele unei flori. La fiece învîrtitură, se prăbușește un om: unul are picioarele tăiate și se zvîrcolește în chinuri, altul se prăbușește ca o jucărie stricată; picioare și brațe tăiate se învălmășesc în aer și totuși desenul îți inspiră o frumusețe atît de liniștită, încît autorul pare a nu-și da seama de realitatea pe care o evocă.

La un alt car, secerile sînt înlocuite cu bîte. Într-una din variantele aceluiași proiect roțile pun în mișcare niște măciuci acoperite cu țepi, ajungîndu-se astfel la o combinație a armelor inventate de strămoșii războinici, cu mecanismul modern al arborilor de transmisie (Windsor). Leonardo, cu cît e mai puțin mulțumit de soluționarea tehnică, cu atît se preocupă mai mult de efectul estetic al desenului său. Poate că vrea să se amăgească singur prin desăvîrșirea artei sale. De altfel curînd e silit să constate că aceste care sînt la fel de fatale « prietenilor ca și dușmanilor »; ele stîrnesc panică pînă și în mijlocul trupelor ce le utilizează « și pot fi lesne scoase din luptă ». (B. f. 10. r.)

Soluția definitivă la care se oprește și pe care i-o supune lui Lodovico Sforza nu prezintă nici unul din aceste neajunsuri. Cu dubla lui carapace carul seamănă cu o uriașă broască țestoasă (desenul la Br. Museum); în învelișul de oțel se găsesc niște deschizături prin care răzbat gurile de tun; se mai găsește de asemenea și o priză de aer în partea țuguiată a marginii acoperișului. Dar ce te uimește cel mai mult la această anticipație a tancului, este ideea de a înlocui tracțiunea animală — animalele fiind atît de vulnerabile — cu un mijloc de locomoție mecanic. Acest car de asalt este într-adevăr pus în mișcare prin niște manivele, puse în legătură cu niște arcuri orizontale; acestea fac să se miște bielele roților: « Opt oameni sînt necesari pentru a-l pune în mișcare, ei trebuie să conducă carul și să urmărească în același timp dușmanul ». În curînd, Leonardo avea să dezvolte această idee, atît de neobiș-

nuită pentru epoca lui şi să o adapteze unei folosinţi paşnice; deocamdată însă, el se preocupă numai de tehnica de război, lăsînd la o parte toate celelalte considerațiuni.

Construcţia tunurilor îi reţine atenţia în mod cu totul deosebit. Modelele inventate de el constituie un foarte mare progres în raport cu artileria epocii. Cele mai vestite tunuri — ca de pildă cel al scoţienilor « Mons Meg » care la asediul de la Dumbarton arunca ghiulele de granit de trei sute de pfunzi — erau mînuite de nişte pîrghii enorme, iar butoaiele de pulbere erau fixate la capătul « ţevii ». Leonardo anunţă cu mîndrie în memoriul său:

« 7. *Item*. Dacă se va ivi prilejul, voi face bombarde, mortiere şi alte maşini de foc, cu forme foarte frumoase, şi foarte utile, diferite de cele aflate în uz. » Astfel, el concepe o mare bombardă « care se încarcă pe la spate . . . un singur om o înşurubează şi o deşurubează ». (B. f. 24 v.) Dar ideea lui, ca atîtea altele, nu pare să fi fost pusă în practică, căci tipul de tun ce se încarcă prin culasă nu apare decît în 1515 şi este o invenţie făcută la Nürnberg.

Studiind diferitele tipuri de tunuri, Leonardo descoperă, ca din întîmplare, o forţă care mult mai tîrziu avea să revoluţioneze lumea: aburul. El însuşi pare să fi fost impresionat de ineditul acestei descoperiri, fiindcă, aşa cum avea obiceiul în asemenea cazuri, invocă autoritatea grecilor şi a romanilor spre a cîştiga bunăvoinţa contemporanilor săi sceptici. Astfel îşi prezintă bombarda drept o invenţie din antichitate şi împins de gustul său înnăscut pentru păcăleli, îi calculează greutatea în talanţi şi distanţa în stadii. « Arhinotritul, scrie el (B. f. 33 r.), este o maşină din aramă, inventată de Arhimede şi care aruncă cu multă putere ghiulele de fier de mare greutate. » Desenează un cazan prevăzut cu o ţeavă de aramă ce se încălzeşte cu cărbuni; apa curge prin ţeavă, se transformă în aburi şi împinge ghiuleaua aşezată pe afetul tunului: « violenţa exploziei şi zgomotul asurzitor vor avea efectul unui miracol ».

Leonardo avea să revină de mai multe ori asupra noilor aplicaţii ale acestei forţe motrice a viitorului, dar, de
 pe urma acestor experienţe n-a rămas nici o do-

vadă; o lume nouă, ivită, sub privirea lui profetică, se recufundă într-o letargie seculară.

Piesele de artilerie întrebuințate pe vremea aceea erau aproape totdeauna turnate în bronz, iar tunurile cele mai vechi erau făcute din bare de fier asamblate. Leonardo, dimpotrivă, inventează piese care pot fi turnate de-a dreptul în bronz sau în aramă: el se gîndește fie la fonta plină scobită ulterior, fie la o îmbrăcăminte turnată în jurul unui ax central. El dă indicații exacte asupra acestor două procedee, calculează grosimea stratului de metal și lungimea paturilor de tun care diferă depinzînd de greutatea proiectilelor întrebuințate.

În afară de turnatul fontei, el recurge la procedeele vechi de asamblare a doagelor de fier. Inventează mașini speciale, datorită cărora piesele vor putea intra mult mai ușor una într-alta. Desenează burghiuri perfecționate care permit obținerea unor suprafețe interioare perfect netede. Dă explicații amănunțite, în cadrul unui desen făcut mai tîrziu, asupra funcționării mașinii pentru profilarea doagelor: această mașină e acționată printr-o turbină. (Cod. Atl. f. 2 r.) El recomandă acest procedeu pentru artileria ușoară, în special pentru o anume *cerbottana* care trage cu o splendidă violență. (B. f. 32 v.) Sistemul său o ia înaintea invenției lui Armstrong: «coils»-urile, bare subțiri de fier de formă trapezoidală, care se înfășoară în spirală în jurul unui element central și care pe urmă se sudează într-o singură piesă. În anii următori Leonardo continuă să se intereseze de construcția tunurilor, dar în afară de acest domeniu special e pasionat de probleme cu caracter tehnic general, pînă ce va fi cuprins de o adevărată beție, o nebunie a mecanicii. Inventează o căruță uriașă pentru transportarea tunurilor gigantice. O desenează pînă în cele mai mici amănunte, în curtea interioară a unei topitorii, gata de a fi încărcată. Este atît de exaltat de acest univers al monștrilor mecanici, încît ceea ce ar fi trebuit să fie un desen cu desăvîrșire tehnic se transformă într-o apoteoză a înfrățirii între om și mașină; iar această curte a topitoriei, unde se îngrămădesc tunurile, nu se deosebește de un atelier modern decît prin crenelurile zidurilor înconjurătoare. O macara imensă stă înclinată asupra carului cu roți uriașe,

spre care se lasă binişor corpul lucios al unui tun. Într-o învălmăşeală de pîrghii, grinzi, atîrnă ciorchini de oameni goi, cu spatele curbat de efort, braţe şi picioare încordate; corpuri minuscule trase îndărăt de un pălimar, ca nişte fire de paie. Omul minuscul se măsoară cu giganţii metalici, agitaţia colectivă care se sfarmă de puterea supraomenească a maşinii este glorificarea mecanicii, zeiţa timpurilor noi. Astfel, prin creionul lui Leonardo, prima viziune a unei epoci industriale îşi face intrarea în domeniul artei.

«8. Unde nu e cu putinţă întrebuinţarea tunului, voi construi catapulte, archebuse, baliste şi alte maşini de o eficacitate admirabilă, şi diferite de cele aflate în uz. Pe scurt, ţinînd seama de diversitatea cazurilor, voi compune, pentru asalturi, o sumedenie de lucruri felurite.» Printre diversele arme de foc pe care le inventează sau le perfecţionează Leonardo, una dintre cele mai deosebite este un pistol, la care aprinderea cu fitil este înlocuită cu o rotiţă-amnar. Rotiţa este întoarsă cu ajutorul unei chei, ea atinge un resort mare şi cînd apeşi pe trăgaci, roata eliberată se freacă de o bucată de cremene, scapără din ea o scînteie ce dă foc prafului de puşcă din butoiaş. (Cod. Atl. f. 317 v.) Acest model de pistol cu rotiţă nu va fi pus în circulaţie decît în 1517 de un ceasornicar din Nürnberg: funcţionarea lui era însă atît de nesigură, încît aprinderea cu fitil avu întîietate pînă la sfîrşitul secolului XVII.

«9. Şi dacă te găseşti cumva pe mare, am nenumărate unelte ce îngăduie să te aperi sau să ataci vase rezistente la tirul celor mai mari bombarde, la praf de puşcă şi la fum». Abia peste mulţi ani se va consacra Leonardo studiului aprofundat al războiului naval. Dar chiar de pe acum, el inventează bărci, prevăzute cu mortiere plate în formă de lăzi, care atacă corăbiile cu un fel de foc grecesc (Windsor) sau proiectează un praf otrăvitor. Se preocupă în mod special de întrebuinţarea otrăvurilor ca şi cînd acest procedeu sinistru l-ar atrage în mod deosebit: vrea să arunce cu ajutorul catapultelor şuvoaie de var sub formă de praf amestecat cu arsenic şi cocleală: «Toţi cei ce vor respira acest praf, vor muri», spune el. Prevăzător ca întotdeauna, se gîndeşte că vîntul ar putea întoarce îndărăt

 praful otrăvitor, drept care le recomandă atacanţilor

să se înarmeze cu un soi de mască, o fîşie de pînză umedă şi «pe care o legi peste nas şi peste gură, astfel încît praful să nu poată pătrunde.»
Lungul memoriu întocmit de Leonardo ar fi putut fi conceput de vreun inginer militar chemat de urgenţă la Milano ca să organizeze apărarea ţării. S-ar părea că în ultima clipă, Leonardo îşi dăduse seama că actualitatea şi gustul său pentru tehnică îl preocupaseră mai mult decît trebuia, fiindcă adaugă în grabă, un postscriptum:
«10. În timp de pace, cred că pot egala pe oricine în arhitectură, în construirea monumentelor particulare sau publice, de asemenea pot conduce apa dintr-un loc în altul.
Item. Pot să sculptez în marmură, în bronz sau în pămînt ars; la fel şi în pictură pot să fac tot ce se poate face, pot să ţin piept orişicui. Pe lîngă aceasta, aş putea executa acel cal de bronz, spre gloria nemuritoare şi veşnică cinstire a preafericitei amintiri a Senioriei sale tatăl vostru şi a ilustrei case a familiei Sforza.
Dacă vreunul din lucrurile mai sus arătate vi se pare de necrezut sau cu neputinţă de înfăptuit, sînt gata să fac încercarea în parcul dumneavoastră sau orişiunde îi va fi pe plac Excelenţei voastre, căruia mă recomand în modul cel mai umil din lume.»

Cînd Leonardo îi predă lui Lodovico acest document ciudat, el nu bănuieşte că, printre personalităţile atît de numeroase ale epocii sale, soarta i-a scos în cale un om al cărui caracter şi temperament sînt diametral opuse lui. Lodovico Sforza trăieşte doar în prezent, de care profită cu lăcomie, nu se gîndeşte decît la ceasul care trece şi care îi asigură plăceri de moment. Leonardo, dimpotrivă, nu se poate fixa decît în cîmpul nesfîrşit al viitorului. El urzeşte planuri de lungă durată; ca să fi dus la capăt ideile lui sau să-i fi realizat proiectele, n-ar fi ajuns cîteva vieţi de om. Nutreşte pentru prezent un dispreţ profund ca şi cînd doar eternitatea i-ar fi fost hărăzită. Într-o zi, la Milano, se apleacă asupra fluviului, conştient de fuga orelor şi se întreabă ce este prezentul: «Apa pe care o atingi în fluviu este ultima din valul care se duce, prima din

acela care vine! Aşa şi prezentul...» (Triv. f. 68.)
Acestei deosebiri fundamentale care-i separă pe Leonardo şi pe Lodovico, îi corespunde o opoziţie de neînlăturat a gusturilor şi părerilor lor. Familia Sforza este lipsită de orice simţ artistic. Pentru ei frumuseţea înseamnă un lux banal, plăcerile materiale, risipa momentului. Lodovico, cu un spirit mai suplu, mai curios decît restul familiei sale, se complace în rolul de mecena, socotindu-l drept o datorie de prinţ şi un mijloc la îndemînă pentru a influenţa opinia publică. Dar nu va avea niciodată vreun raport personal cu arta; se va lăsa întotdeauna călăuzit de o părere care îi va fi impusă. Tot ce a apucat să agonisească în materie de ştiinţă întărise în el tendinţa de a se supune opiniilor conducătoare, autorităţii umaniştilor. Dar pe lîngă această adeziune, în el sălăşluieşte şi o neîncredere faţă de tot ce este nou şi de neînţeles, faţă de orice nu este consfinţit în mod oficial ca un succes. În schimb chiar dacă ar fi vrut să se arate mult mai înţelegător, metoda întrebuinţată de Leonardo pentru a-i cîştiga favorurile era firesc să-i displacă. Tot ce i se sugerează acolo este prea deosebit, prea surprinzător, ca să fie cu totul plauzibil. Proiectele sale sînt prea numeroase şi prea neobişnuite ca să se poată concepe realizarea lor practică. Mîna ce răsfoieşte memoriul este lată şi hotărîtă, cu degete groase şi scurte, o mînă de om care nutreşte dispreţ pentru orice îi scapă cugetului său mărginit.

Totuşi Leonardo străbate plin de speranţă străzile oraşului Milano.

Este un oraş imens şi bogat, unul dintre cele mai mari şi mai bogate ale continentului. El îşi risipeşte în şesul lombard cele 18.000 de case (Parisul din epoca aceea n-are decît 13.000) şi cele 14.000 de prăvălii; 300.000 de suflete locuiesc într-însul.

Aerul uşor, amestecat cu puţină ceaţă, pare argintiu; numeroase cursuri de ape coboară de pe povîrnişurile Alpilor către şesul fertil. Cînd, pe la 1470, este transplantant dudul, Lombardia vede deschizîndu-i-se în faţă o cale nouă spre îmbogăţire: industria mătăsii înlocuieşte curînd orice import din străinătate. Cincisprezece mii de lucrători îi datorează existenţa, iar

 mătasea milaneză este atît de apreciată, încît ambasa-

dorii recurg la intervenția lui Lodovico pentru a-și procura cîțiva coți de brocart, pe care-l plătesc cu patruzeci de galbeni brațul. Geniul dibăciei venețiene și florentine își găsește imitatori la Milano; membrii familiilor celor mai nobile figurează în registrele de comerț și îndeosebi printre fabricanții de stofe de lînă. De fapt, industria lînii este tot atît de prosperă ca și aceea a mătăsii.
Solul fertil este bun pentru orice experiență. Negustorii greci introduseseră orezul în Lombardia; dar acest articol nu se vindea la început decît la spițeri împreună cu zahărul, piperul și alte condimente. Cînd ducele Galeazzo Maria încearcă să-l însămînțeze în parcul ducal, el obține rezultate atît de surprinzătoare încît nu trece mult și poate fi interzis importul de orez. Dar orașul Milano nu-și datorează faima nici bogăției solului, nici înfloritoarelor țesătorii. Încă din secolul XIII, industria armelor se află în fruntea tuturor celorlalte. Există vreo sută de ateliere uriașe unde muncitorii făuresc, pilesc, sudează și lustruiesc armurile, hamurile și sulițele. În Via degli Armorai, dughenile se înșiră una lîngă alta și se văd înșirate pînă afară pe caldarîm armuri, carapace și o întreagă pădure lucitoare de lănci și halebarde. Industria războinică parcă își pusese pecetea pe acest oraș pașnic și prosper; îi dăduse o față amenințătoare. Meterezele crenelate își înalță sfidătoare cele cincisprezece turnuri spre cerul blînd și luminos. După ce ai trecut de una din cele șapte porți ale zidului împrejmuitor, te trezești în mijlocul unei cetăți medievale. Palatele nobililor, dreptunghiuri greoaie cu foișoare scunde, stau bine înfipte în sol și-și arată dantura crenelurilor. Aproape de poarta Giovia, se ridică greoi palatul zidit în grabă de ducele Francesco și care rămîne un simbol al puterii sale armate. Peste șanțurile adînci unde clipocesc apele adormite, se ivesc dintr-o dată zidurile despuiate ale castelului. De fiecare parte se profilează turnurile rotunde și pîntecoase. La intrare, un turn pătrat — ridicat sub Bonna de Savoia după planurile lui Filarete — stă de strajă ca o sentinelă. Zidurile, de un roșu sîngeriu, se detașează pe cîmpia verzuie, crenelurile ei împerecheate zgîrîie cu purpuriu zările albastre.
Uriașa curte interioară, unde trăiesc o mulțime de

cavaleri, de soldați, de vizitatori, mișună ca o tabără la porțile Rocchettei, partea inexpugnabilă a castelului. Un drum acoperit o leagă de aripa ducală a construcției. Drept ferestre, acest uriaș zid abrupt are cîteva deschizături străpunse de gurile sclipitoare ale tunurilor. Aspectul general al orașului este auster; totuși, de departe această impresie este dezmințită prin pămîntul rodnic și cerul luminos. Formele gotice, predominante în arhitectură, își pierd puțin din severitatea lor obișnuită, netezindu-se parcă în contact cu aerul străveziu; vîrfurile lor par mai boante iar îngustimile par că se mai împlinesc. Pămîntul ars de culoarea trandafirie a somonului, roșul cărămizilor dau un aer carnal profilului delicat al pereților, liniilor zvelte ale ogivelor. Ornamentația multicoloră a fațadelor, decorul de plante, fructe, animale, peisaje, fac să pară mai ușoară masa monumentelor; cîteodată ornamentele năpădesc tot edificiul, ca în palatul celebrului armurier Missaglia care, cu un simț foarte modern al publicității, afișează pe fațada lui blazoanele și lozincile clienților săi cei mai iluștri. Locuitorii, ca și casele, au ceva sfidător și molatec în același timp, un aer de austeritate și de nepăsare; femeile care umblă pe străzi, de colo, colo, sînt de o frumusețe înfloritoare; fustele bogate le lățesc șoldurile și le sugrumă talia; mînecile umflate sînt încărcate de broderii; de gîturile lor pline și albe atîrnă coliere cu rubine, pe cînd lanțul greu de aur așternut peste sînii lor opulenți, se leagănă în ritmul pașilor languroși, provocători. Poetul Antonio Camelli, poreclit *il Pistoia* — născut la Vinci ca Leonardo — le compară nerespectuos cu «claponi umpluți» și cînd le vede, scînteind de bijuterii, cu cîte un inel greu pe fiecare deget, le asemuie — așa cum stau în jurul meselor — cu galantarul unei dughene germane. . . Femeile din Milano simbolizează însuși spiritul acestui oraș, senzualitatea lui greoaie, gustul pentru luxul primitiv, pentru mîncărurile sățioase și felul său de a se bucura cu nepăsare de prezent.

« Milanezii cred — spune Matteo Bandello — că nu ști să trăiești dacă nu trăiești și mănînci bine în tovărășia altora. » Un proverb contemporan rezumă, de altfel, această înțelepciune exclusiv materialistă: «Poți să umbli rupt, numai burta să fie plină ».

Obişnuit cu o viaţă cumpătată, Leonardo se simte foarte străin în mijlocul acestor moravuri grosolane, ale plăcerilor zgomotoase şi preocupărilor banale. Îi vine tot atît de greu să intre în legătură cu locuitorii ca şi cu stilul arhitectonic al oraşului, în care nu găseşte decît pe alocuri unele evocări ale artei ce o cunoaşte atît de bine: Banca familiei Medici cu faţada sculptată de Michelozzo, Ospedale Maggiore al cărui plan grandios este al lui Filarete, întretaie alinierea edificiilor gotice. În curtea interioară a castelului un pavilion în stilul Renaşterii, construit de ducele Galeazzo Maria, contrastează oarecum cu unitatea severă a arhitecturii medievale; capela familiei Portinari — agenţi ai casei Medici — se incrustează ca o piatră preţioasă în cel mai curat stil quattrocento florentin, în biserica Sant Eustorgio. Dar arta nouă nu izbuteşte să prindă rădăcini în solul milanez; cetatea este ostilă străinilor şi se apără cu toată nepăsarea ei tenace, împotriva invaziei lor. Artiştii localnici sînt cu atît mai solidari în lupta lor împotriva veneticilor, cu cît au destul de furcă să-şi apere o situaţie şi-aşa destul de precară în vremea aceea. Acest oraş, căruia îi place să se laude atîta cu bogăţia lui, este zgîrcit şi cărpănos cînd e vorba să-şi plătească artiştii. Aici nu există rivalităţi — ca la Florenţa — între familii, ambiţii personale în cursa spre nemurire, asigurată de opere de marmură şi de bronz. Artiştii lîncezesc ruşinos, ca nişte bieţi meseriaşi umblînd după comenzi. Pietrarii, pictorii, sculptorii în lemn, miniaturiştii, trăiesc de pe urma capriciilor unei societăţi ale cărei singure preocupări sînt plăcerile trecătoare. În consecinţă, singura speranţă a fiecărui artist este: o comandă a curţii.

Această curte e cea mai bogată din lume. Ţara aduce suveranului ei, anual, o jumătate de milion de galbeni. Felul de viaţă al lui Lodovico capătă încetul cu încetul o faimă legendară. Risipeşte cu uşurinţă venitul a cîteva luni pentru o călătorie de cîteva zile, în care adună în jurul lui o şleahtă numeroasă de cavaleri, scribi, cîntăreţi, purtători de şoimi, croitori, bucătari, crainici şi rîndaşi. Cheltuieşte sume fabuloase pe giuvaeruri bătute cu diamante, pe rubine de dimensiuni barbare. S-ar zice că el şi curtenii lui se gîndesc neîncetat la ziua cînd se vor vedea siliţi să fugă şi nu-şi vor putea

salva viața decît cu ajutorul unui pumn de diamante sau perle.
Dar cum e vorba să se dea o comandă artistică, acești principi risipitori își dau dintr-o dată seama că finanțele lor sînt deficitare și se poartă cu bieții artiști ca și cînd echilibrul bugetar al țării ar fi în joc. În genere, ei nu-i cheamă pe cei pricepuți, ci pe cei care lucrează mai ieftin. Și dacă la curte sînt preferați artiștii localnici, aceasta se datorește pur și simplu faptului că se pot tocmi cu ei, și-i amenință cu aparatul lor birocratic, șicanîndu-i cu fel de fel de expertize și de contraexpertize. Grija pentru economie trece peste toate celelalte considerații. Astfel în registre e menționat un pictor care primise sarcina de a decora «o șesime din plafonul unei capele».
În timp ce muzicanții curții primesc un salariu anual de cinci mii de galbeni, un arhitect ca Danesio Maineri, care timp de patruzeci și doi de ani a lucrat pentru casa Sforza, cere în zadar sumele care i se datorează. La capătul puterilor, aproape muritor de foame, i se adresează însuși ducelui Galeazzo, cerîndu-i sprijinul, altminteri «fiind nevoit să se vîndă turcilor». Un pictor cunoscut, Constantino da Vaprio «silit de o mizerie îngrozitoare» se oferă să execute orice muncă, cu condiția de a i se plăti măcar o parte din cheltuielile sale și onorariile care nu i se plătiseră.
Cîntăreții de la curte sînt aproape toți flamanzi: cîntăreții de harpă și lăută, crainicii și fluierașii vin în cea mai mare parte din Germania și nimeni nu are nimic împotrivă. Dar cînd arhitectul Nexenberger e chemat de la Graz și însărcinat cu construirea turnului Domului, pietrarii îi fac greutăți atît de mari, încît e nevoit să părăsească totul și să plece. Cînd Filarete, numit arhitectul șef al Domului, se instalează la Milano, nici măcar voința lui Francesco Sforza nu reușește să sfarme rezistența milanezilor, și marele spital, început de arhitectul străin, este terminat în stil gotic de arhitecții localnici. Cu toții se bucură la cea mai mică greșeală făcută de străini. «Florentinii ăștia vor să facă totul după capul lor, și cîteodată nici nu știu ce fac», îi scrie cancelarului, directorul lucrărilor publice.
Donato d'Angelo, numit Bramante, sosit la Milano cu doi ani sau trei înaintea lui Leonardo, primește o

pensie lunară de cinci galbeni de la Lodovico (cîntăreții și cei ce cîntă din lăută, primesc dimpotrivă între doisprezece și șaisprezece galbeni). Dar Bramante, cum spunea despre el discipolul său Cesariano, este un «fiu răbdător al sărăciei». Doar în sonetele sale își cîntă disperarea, vorbind despre îmbrăcămintea lui uzată și ghetele lui rupte. Viitorul arhitect al Bisericii Sfîntul Petru așteaptă cu răbdare marile comenzi și se mulțumește să glorifice pe frescele palatului Panigarola, uriașele siluete ale unor tineri eroi sub armurile lor strălucitoare.

Singură arta portretului începe să înflorească cu oarecare sfială. Milanezii nu țin atît de mult să ajungă nemuritori, cît să-și măgulească orgoliul familiar sau să facă plăcere unui prieten, iar principii obișnuiau să trimită în străinătate portretele fetelor lor de măritat. Încă din 1460, Francesco Sforza îl trimisese la Bruxelles pe pictorul său titular Zanetto Bergato «care picta după natură cu o perfecțiune unică». Bergato stă trei ani în atelierul lui Roger van der Weyden, unde se perfecționează în noua tehnică, pictura în ulei. La întoarcerea lui, face mai multe portrete ale ducelui, ducesii, fiilor săi și chiar ale lui Bareto, cîinele favorit al lui Francesco. Dar salariul promis trebuie să-l aștepte prea mult timp: îl cere de cîteva ori și pînă la urmă, împovărat de datorii, îi adresează ducelui o scrisoare rugătoare, amintindu-i că nimic nu i se plătise încă. Sosind la Milano, Leonardo nu cunoaște aceste uzanțe păcătoase. Se lasă amăgit cu speranța că nu va trece mult și îl va înlocui pe inginerul militar Bartolomeo Gadia, bătrînel neputincios; dar această funcție importantă o obține Ambrogio Ferrari.

Situația politică pe care se bizuia Leonardo cînd îi încredințase lui Lodovico proiectele sale pentru mașini de război se schimbă în scurt timp. Ducele vrea să evite un conflict care n-ar face decît să agraveze o stare și așa nesigură. Preferă să se încreadă în abilitatea sa diplomatică, mai curînd decît în armele pe care le inventează florentinul. Dar «vremea de pace» așteptată de Leonardo pentru realizarea monumentului lui Francesco Sforza va număra un șir lung de ani de așteptare, de speranțe reaprinse și iarăși stinse, de promisiuni zadarnice de împliniri veșnic întîrziate. Acești

ani sînt cu atît mai dureroşi pentru Leonardo cu cît el speră că fiece zi — chiar şi fiece ceas, — i-ar putea aduce o schimbare. Simte că norocul e la uşă, zăbovind să treacă pragul. Succesele sale tîrzii au aruncat o rază de lumină pe umbra primilor ani pe care îi petrece la Milano. După spusele contemporanilor, s-ar putea crede că gloria îl încununase chiar de la sosirea lui: «Cînd ducele auzi argumentările atît de strălucite ale lui Leonardo, se înflăcără în aşa măsură de însuşirile sale, încît părea un lucru aproape de necrezut...», scrie Vasari, într-o vreme în care faima nepieritoare a lui Leonardo fusese consacrată. De fapt «argumentările strălucite» — chiar prea strălucite—nu treziseră la început nici un răsunet.

Leonardo îşi vede iluziile spulberîndu-se una cîte una. Din zi în zi îşi dă mai bine seama de condiţiile triste ale vieţii artistice la Milano. Puţinele economii cu care venise din Florenţa se topesc încetul cu încetul, nu mai are nici măcar cu ce plăti chiria unui apartament sau a unei odăi de han. Îşi îngustează din zi în zi tot mai mult visurile ambiţioase, văzîndu-se constrîns să nu se mai gîndească decît la lupta umilitoare pentru pîinea de toate zilele. De altfel îşi dă seama că nici confraţii săi lombarzi nu o duc mai bine şi că îşi luaseră obiceiul de a se întovărăşi cîte doi-trei, spre a-şi apăra interesele. Astfel concepe planul de a se uni cu un om, care să fie la curent cu uzanţele milaneze şi destul de descurcăreţ pentru a profita de rarele posibilităţi ce s-ar ivi. Acest asociat îl găseşte în persoana lui Ambrogio de Predis, care îşi dă seama pe loc de avantajele pe care le-ar avea colaborînd cu florentinul. De Predis îi oferă lui Leonardo chiar să-l găzduiască precum şi posibilitatea de a lucra în atelierul său.

Giovanni Ambrogio de Predis sau da Preda este cel mai mic din cei şase fii ai lui Leonardo sau Lorenzo da Preda care, ca şi Ser Piero, se însurase de trei ori. Fratele vitreg al lui Ambrogio, Evangelista, este sculptor în lemn; celălalt frate — Cristoforo — care e surdo-mut, pictează în maniera lui seacă şi conştiincioasă miniaturi foarte apreciate. Ambrogio îşi însuşeşte linia ascuţită şi reţinută a surdo-mutului, contururile curate, apăsate, precum şi o migală de giuvaergiu în amănunte, de care nu va scăpa niciodată. Fratele cel mare,

Bernardino, îl învaţă arta de a lucra medalii şi tapiserii. Mica avere a tatălui nu ajunge pentru întreţinerea celor şase tineri: ei se învăţaseră din timp să nu se bizuie decît pe cîştigul obţinut prin munca lor. Încă de cînd avea optsprezece ani, Ambrogio îşi cîştiga existenţa pictînd miniaturi pentru cărţile bisericeşti. Dar cum această meserie nu-i prea bănoasă, acceptă cîteva comenzi din partea monetăriei. Instinctul burghez şi ambiţia lui crescîndă îl împing să iasă din mediocritatea în care îşi duc fără strălucire zilele fraţii săi. În clipa sosirii lui Leonardo, reuşise să se facă cunoscut. Lodovico îl luase ca pictor al curţii. Reputaţia lui trece chiar dincolo de porţile Milanului. Ducesa de Ferrara îi dă cîteva comenzi pe care le răsplăteşte în natură, trimiţîndu-i şaisprezece metri de mătase. În vremea aceea, de Predis învăţase tot ce se putea învăţa de la artiştii lombarzi. Arta lor tradiţională îi este foarte la îndemînă şi se potriveşte cu firea lui prudentă. Dar îşi dă seama că felul lui de a picta, oricît ar fi de sobru şi de cinstit, nu-i va aduce nici gloria la care năzuieşte, nici averea pe care o rîvnea. Misteriosul florentin întruchipează pentru el acea lume nouă pe care vrea s-o cucerească. Deşi nutreşte mari ambiţii, nu-i atît de îngîmfat încît să nu i se supună cuiva, măcar spre a-şi asigura reuşita materială. Ananghia în care se află Leonardo înlesneşte această întovărăşire ciudată între un artist genial şi un arivist mediocru. Colaborarea lor va stîrni nedumeriri — secole de-a rîndul — la toţi istoricii de artă şi va da naştere unor enigme aproape cu neputinţă de dezlegat. Adaptabil din fire, dispunînd de o tehnică foarte sigură, Ambrogio izbuteşte să-şi imite colegul — în afara cîtorva detalii — în aşa măsură, încît operele sale au putut fi atribuite lui Leonardo. Dar, de îndată ce şi-a atins ţelul, el îşi reia maniera de odinioară, regăsindu-şi adevărata individualitate, ca şi cînd lucrînd în prezenţa unei mari personalităţi, viaţa nu i s-ar fi lărgit cu nimic, limitele talentului său rămînînd aceleaşi.

Împreună cu Ambrogio de Predis şi fratele său vitreg, sculptorul, Leonardo urmăreşte să obţină comanda unui tablou pentru confreria Imaculatei Concepţiuni. O obţine după lungi tergiversări, iar la 25 aprilie 1483 se întocmeşte un contract la notarul Antonio Capi-

tani. Stareţul Confreriei, Bartolomeo degli Scarlione, asistă personal la semnarea contractului înconjurat de opt membri care veghează ca fiecare clauză să fie lămurită cu precizie. Nimic nu se uită, nimic nu e lăsat la iniţiativa personală a artiştilor. Mărimea tabloului e în prealabil fixată prin dimensiunile unei rame de lemn bogat sculptată, această sarcină revenindu-i lui Giacomo del Magno, căruia îi dăduse comanda Confreria. Rigiditatea cu care Confreria apără dogma Concepţiunii Imaculate hotărăşte chiar subiectul acestui tablou, a cărui parte de sus va fi sculptată în lemn; Dumnezeu-tatăl trebuie să apară înconjurat de serafimi, de sfînta Fecioară şi de un nimb de heruvimi. Leagănul va fi pus în mijlocul unui peisaj muntos. Teologii merg pînă acolo cu precizările încît fixează pînă şi culoarea îmbrăcăminţii personajelor: urzeala va fi din brocart de aur; ei dau indicaţii chiar şi pentru mişcarea faldurilor care înfăşoară corpurile divine. «Maestrul Leonardo» — numai el din cei trei artişti are dreptul la această titulatură — primeşte, de asemenea, îndrumări precise în legătură cu panoul central «pe care florentinul îl va picta în ulei». Sfînta Fecioară şi Pruncul vor fi înconjuraţi de îngeri şi profeţi. Lui Ambrogio de Predis îi revin cele două panouri laterale unde, potrivit contractului, va picta patru îngeri care cîntă, acompaniindu-se cu instrumentele lor. Confreria acordă două sute de galbeni pentru opera întreagă, dar îşi ia angajamentul de a plăti o primă suplimentară, dacă execuţia va fi perfectă. După obiceiul milanez, asta se va hotărî în urma unei expertize. Iar la urmă e fixat termenul predării: ziua de 8 decembrie a anului următor.

Leonardo iscăleşte contractul, şi, fără să-i pese prea mult de unele clauze prea cîrcotaşe, o porneşte spre Poarta Ticino, unde locuieşte cu fraţii Predis.

E primăvară, cea dintîi primăvară pe care o petrece la Milano. Nu mai rabdă mulţimea care mişună pe străzile înguste ale oraşului, pe cînd fluviile scapără în cîmpii sub ceaţa ce acoperă cu un văl aurul topit al soarelui. Trage în piept mirosul pămîntului jilav, al sevei proaspete, al florilor desfăcute în aerul călduţ. Se lasă îmbătat de această atmosferă pe care o cunoaşte atît de bine, şi care-i reaminteşte anii tinereţii. El,

care studiase ierburile şi florile cîmpiei sale natale, primeşte ca o revelaţie diversitatea culorilor şi a formelor. Fiece frunză e altfel la pipăit, una e netedă, alta granulată, una pare unsuroasă, alta uscată, fiecare are alt desen, fiece tulpină arabescul ei. Se opreşte la tot pasul, se apleacă, se aşază în genunchi, degajează cu grijă o tufă de iarbă sau de frunze, urmăreşte o plantă ce-şi face loc prin muşchi, încearcă să le fixeze luciul, jucăuş în bătaia vîntului. Zăboveşte îndelung în faţa unui iris sălbatic şi îi desenează cu multă răbdare tulpina care se desprinde, plăpîndă, dintr-un vălmăşag de frunze, precum şi floarea mlădioasă, lăsîndu-se legănată de o adiere abia simţită. «Numeroase flori pictate după natură» înscrie el pe o listă pe care o întocmeşte despre toate lucrările sale. În aceste lungi plimbări şi călare şi pe jos, el ajunge şi la munţii pe care îi îndrăgeşte atît de mult. Se pierde în acea «vale umbroasă străbătută de ape, care şerpuiesc voioase». Desenează colţurile stîncilor, pietrele dungate de umbre şi lumini, văgăunile peşterilor ce se întredeschid spre întunecimi. Şi cînd, într-o zi, o ploaie torenţială îl prinde pe neaşteptate, desenează în carnet şuviţele înguste ale ploii biciuind suprafaţa unui iaz. «Ce te îndeamnă, ah! omule să-ţi părăseşti casa ta de la oraş, să-ţi laşi părinţii şi prietenii, ca să te duci la ţară, să rătăceşti prin munţi şi prin văi, dacă nu frumuseţea naturală a lumii?» Spre ea se refugiază Leonardo în primăvara anului 1483. E dezamăgit, istovit de o prea lungă aşteptare, de colaborarea lui cu un artist mediocru. Dar mîhnirea lui este alungată de bucuria primăverii proaspete şi dintr-o dată are o viziune, viziunea luminoasă a *Fecioarei între stînci*. Întins în iarbă, cu ochii larg deschişi, vede ca plămădite din soare chipuri închegîndu-se, înflorind într-un surîs. Din visul acesta treaz se naşte tabloul cel mai senin, cel mai plin de bucuria vieţii pe care îl va picta vreodată. Fecioara a căzut în genunchi, copleşită parcă de dulceaţa primăverii; ea îşi întinde braţele spre a ocroti copiii care nu ştiu încă nimic din suferinţele acestei lumi. Oglinda lată, luminoasă a frunţii ei, se pleacă spre Sfîntul Ioan, care cu genunchiul rotund pus în mijlocul ierbii şi al florilor, îşi înalţă spre Isus braţele grăsuţe. Pruncul, stînd pe vine, încearcă să se ridice;

piciorul lui minuscul și roz, de o gingășie înduioșătoare, se îndoaie sub povara trupului durduliu; pumnul, care se desface cu greu, schițează un gest de binecuvîntare. E un subiect încă foarte apropiat de *quattrocento*-ul florentin, de acele fecioare copilăroase, îngenuncheate în mijlocul pădurii lîngă un prunc mititel. Dar tabloul lui Leonardo nu mai are nimic comun cu credința simplă care emană din tablourile confraților săi florentini. În fundul peșterii se adună umbre ciudate, pereții umezi ai stîncilor sclipesc tainic, plantele și pietrele care își trăiesc viața lor secretă, parcă își rețin suflarea. Prin crăpătura din fund lumina se strecoară ca o chemare spre infinit. În această văgăună adăpostită de stînci, zeități păgîne s-ar putea tolăni pe un covor de mușchi și flori. Nimfe cu picioare sprintene ar putea să se ivească din penumbra aurie, scăpate de urmărirea zeului Pan, al cărui lăcaș e ocrotit de această singurătate.

Într-adevăr îngerul ghemuit lîngă Pruncul Isus este pe jumătate vestitor celest, pe jumătate divinitate păgînă. Mișcarea lui bruscă scoate flăcări din hainele sale de satin roșu, privirea ochilor săi lunguieți, scăldați, lunecă printre pleoapele grele, iar în colțul umed al buzelor îi tremură un zîmbet de o dăruire voluptuoasă, ce nu cunoaște nicidecum renunțarea. *Fecioara între stînci* aparține în întregime acestei lumi, ea se născuse dintr-o bucurie pasionată a vieții pe care nu o tulbură nici o tresărire de zădărnicie a lucrurilor pămîntești. Personajele și decorul sînt stăpînite de vraja umbrelor și a luminilor, ea este într-adevăr factorul dramatic dominant al tabloului. Un val de lumină cristalină curge peste obrazul înclinat al Fecioarei, scăldîndu-i fruntea lată și pleoapele ei grele lipsite de apărare. Doar mîna ivită dintre faldurile mantiei, mîna ei deschisă și ocrotitoare, ferește cu puțină umbră capul lui Isus. Această mînă cu racursiul ei îndrăzneț, această mînă care plutește, ușoară, Leonardo o va picta încă o dată, ca accent principal în capodopera lui *Cina*. Cu începere de atunci ea revine neîncetat în toate tablourile imitatorilor săi, pînă cînd acest gest devenit o manieră își pierde tot sensul său inițial.

Acțiunea dramatică a luminii unește Fecioara și pruncul, șovăie pe fruntea bombată a lui Isus, pe buclele

părului său de un auriu roşcat. Redusă, ea îl împinge pe planul al doilea pe sfîntul Ioan şi îngerul, ca şi cînd ei n-ar fi decît nişte răsfrîngeri ale personajelor principale. Această reducere gradată a luminii continuă pînă în ultimul plan. Dar pînă şi umbra cea mai adîncă mai păstrează fosforescenţa unei vieţi tainice. Pe lîngă rînduirea prin lumină, Leonardo îsi supusese tabloul unei compoziţii riguroase care se înscrie cu o precizie aproape matematică într-un triunghi cu laturile egale. De la capul înclinat al Fecioarei, o diagonală lunecă de-a lungul mîinii ce mîngîie umărul sfîntului Ioan, pînă la piciorul pe care se reazemă Pruncul. Cele două laturi ale triunghiului se întîlnesc deasupra petei închise a părului. Mîna încordată face să salte din nou diagonala spre a cuprinde trupul îngerului şi a coborî către pămînt, de-a lungul faldurilor. Acest motiv al triunghiului revine ca un refren, urcă prin deschizătura mantiei întunecoase a Fecioarei pînă la giuvaerul pe care îl ţine, apoi se lasă în jos repede sub umbra mîinii de-a lungul spinării pruncului Isus.

Mîna îngerului se inserează în acest triunghi ca un corp străin. Gestul arătător, împins în colţ între întîlnirea celor două mîini, aceea a pruncului Isus şi a Fecioarei, pare la prima vedere că aduce o confuzie în tablou. Dar cînd, într-o epocă posterioară, deosebit de sensibilă la orînduirea spaţiului, a fost suprimată această mînă, în copia de la Londra, un gol penibil s-a produs în interiorul tabloului, dovedind importanţa funcţională a acestui gest atît din punct de vedere formal cît şi spiritual.

Este mîna unui adolescent, inteligentă, mobilă, obişnuită să sublinieze argumente dialectice. O mînă caracteristică pentru spiritul florentin de care Leonardo nu va putea scăpa în primii ani petrecuţi la Milano. Dosul mîinii, îngust, cu stratul ei subţire de carne, degetul acela lung, articulat, introduce în centrul tabloului nota decisivă, cum este enunţat argumentul principal într-o dezbatere. Ritmul compoziţiei bate cu cea mai mare putere în acest gest tăios, îl urmăreşte pe linia diagonalelor care duc spre fundal, se înşiră de-a lungul drumeagului ce şerpuieşte de-a curmezişul stîncii, spre zarea subliniată de flăcări albastre.

Leonardo nu pare că se sinchisește de clauzele contractului iscălit de el. Nici un profet bărbos al Vechiului Testament nu va veni să tulbure înțelegerea intimă a acestei tinereți voioase. Cunoscător al problemelor teologice, Leonardo știe cît de mult șochează compoziția lui doctrina Confreriei: într-o epocă în care se duc discuții aprinse în jurul dogmei « Concepției Imaculate », tabloul său pare aproape o sfidare. Însăși prezența îngerului și gestul prin care el subliniază binecuvîntarea Pruncului Isus, ar putea sluji drept sprijin pentru doctrina tomistă care pretinde că sfințirea a precedat nașterea Pruncului.
S-ar putea crede că e vorba de o fantezie de artist sau de o simplă întîmplare, dacă Leonardo n-ar fi fost atît de priceput, atît de conștient de efectele sale, atît de dornic de a se descătușa de orice constrîngeri meschine. Îngăduindu-și la rîndul său anumite libertăți, Ambrogio de Predis, în loc să picteze cei patru îngeri comandați, nu va picta decît unul singur pe fiecare panou, dar « unul mare » va spune el, pentru a se justifica. Fiecare din personajele sale are o stîngăcie, un aspect « nevertebrat », caracteristic artei lombarde, care întotdeauna caută să compenseze moliciunea structurii prin duritatea amănuntului.
Tabloul *Fecioara între stînci* — cu personajele atît de apropiate stilului florentin, foarte cu grijă lucrate — probabil că n-a fost terminat în ziua prevăzută, căci între pictori și membrii Confreriei se iscă o discuție violentă. Ea va ține ani de zile și va duce la execuția acelei copii misterioase pe care o putem vedea la Londra. Confreria fusese oare nemulțumită de libertățile pe care Leonardo și le luase, stîrnise ea o discuție teologică, sau crezuse într-adevăr că tabloul nu valora mai mult decît douăzeci și cinci de galbeni, în timp ce Leonardo cerea o sută de galbeni drept primă suplimentară? Cert este că, zece ani după ce iscăliseră contractul, Leonardo și de Predis încă îl mai rugau pe Lodovico să pună capăt acestui litigiu. Mai trec zece ani . . . cearta continuă încă și regele Franței în persoană va fi cel care va lua partea celor doi pictori. Izbucnesc tulburări, războiul se dezlănțuie, Milanul își schimbă suveranul, cotropitori străini vin și pleacă, dar dezbaterea în jurul celor șaptezeci și cinci de galbeni încă

mai stăruie. La începutul secolului următor, un acord secret le va îngădui artiştilor să intre în posesia originalului şi să-l înlocuiască cu o copie. Această învoială se face în cea mai mare taină, probabil spre cîştigul unui cumpărător de vază, fiindcă mai multe generaţii de istorici au încercat zadarnic să lămurească acest mister. Unul dintre tablouri se află azi la Luvru, fără să se ştie cum a ajuns în Franţa. Copia de la Londra a fost cumpărată mai tîrziu, chiar de moştenitorii Confreriei. Cele două tablouri au fost pictate cam la douăzeci de ani interval unul de celălalt, dar sensibilitatea artistică se trasformase atît de radical între timp, încît cele două tablouri dau impresia că aparţin unor epoci diferite. Originalul de la Luvru datează de la sfîrşitul Quattrocento-ului, pe cînd copia de la Londra poartă pecetea puternică a începuturilor apogeului Renaşterii.

În vremea aceea, Leonardo era supraîncărcat de comenzi, principii cei mai puternici aşteptau în zadar tablourile făgăduite. La rîndul său Ambrogio atinsese faima la care rîvnise de la vîrsta cea mai fragedă. Fără îndoială, în calitatea lui de pictor titular al împăratului Maximilian I, se credea destul de dibaci pentru a executa o copie, fie după desenele pe care Leonardo i le pune la dispoziţie, fie chiar cu concursul său. Dar, cu toată dorinţa lui de exactitate, Ambrogio de Predis n-a putut să împingă mai departe limitele propriului său talent; sub pensula lui, formele pline şi blînde devin masive şi umflate, după gustul epocii, de altminteri, care cere reliefuri mai accentuate, cărnuri mai revărsate.

Fără îndoială că nu era prima oară cînd Ambrogio de Predis se atingea de o operă schiţată, sau chiar pe jumătate pictată de Leonardo. Colegii lui se serveau şi ei, la rîndul lor, de discipoli, adesea un atelier întreg se străduia să isprăvească tabloul unui maestru. La Leonardo lucrul acesta era cu atît mai necesar cu cît el lucra încet, cu întreruperi, făcînd nenumărate schiţe, dibuind în căutarea soluţiei finale, şi pe urmă dintr-o dată, dezamăgit sau covîrşit de alte treburi ce nu sufereau amînare, părăsea opera începută, ca şi cum n-ar mai fi avut nici o legătură cu el. În aceste momente de descurajare, el lasă pe alţii să-i ducă la bun sfîrşit opera abandonată. Un contemporan povesteşte că ar

fi văzut într-o zi ajutoarele sale lucrînd la două din operele schițate. Dar se întîmpla de asemenea, ca, pe neașteptate, să i se trezească din nou interesul, și, punînd mîna pe pensulă, să reînvie, prin cîteva tușe o privire moartă, să pună în mișcare sîngele sub o piele încremenită ori să dea un fior unei guri inerte. În acest fel au fost create cîteva tablouri enigmatice, care nu pot fi de mîna lui, dar care păstrează în pofida tehnicii lor conștiincioase și seci, o atracție misterioasă, un suflu de viață pe care doar un geniu li-l putea dărui. Printre aceste tablouri ce-i poartă adesea numele este și *Madona Litta* (Ermitajul din Leningrad), în care coloritul cenușiu și uscat al pielii, roșul și albastrul țipător al îmbrăcămintei trădează tehnica lui de Predis. În schimb, capul frumos al Fecioarei se înclină cu blîndețe și armonia acestei mișcări nu poate fi decît a lui Leonardo. Mai multe portrete, de asemenea produse nelegitime ale acestei întovărășiri, au văzut lumina zilei în atelierul pe care Leonardo încă îl mai împarte cu frații Predis. La Milano este mult mai lesne să obții comanda unui portret decît al unui tablou bisericesc. Și Ambrogio știe să profite de pe urma relațiilor pe care le are la curte. Unul dintre muzicanții care se bucura de favorurile lui Lodovico, se lasă pictat de Predis, într-o haină neagră și cu o mică scufă roșie pe cap, de sub care răsar niște bucle bogate, aurii, cu reflexe metalice. Foaia de portativ pe care o ține între degetele țepene, ne destăinuie cu o preciziune naivă meseria personajului. Fața frumoasă, virilă, cu umerii obrajilor mari, este cu forță modelată ca în atîtea portrete de bărbați făcute de mîna lui Predis la Brera. Ochii sînt tiviți de o margine albicioasă, care-l trădează întotdeauna pe Ambrogio. Dar privirea de ambră topită, pierdută în depărtări, nările fremătătoare, gura roșie și umedă ce pare că s-a închis chiar atunci, după ce cuvîntul a fost rostit, sînt de o inspirație și de o factură cu mult superioare celorlalte elemente ale portretului.

Și o tînără prințesă din familia Sforza se lasă pictată de Ambrogio de Predis. Mai mult chiar decît rubinele și perlele ce o împodobesc, privirea ei fățișă îi trădează originea nobilă. Ambrogio trasează cu grijă profilul, nasul mic și cîrn, bărbia rotundă și copilăroasă; el reproduce întocmai plasa aurie, bătută în perle, care

strînge la un loc părul bogat, închis la culoare. Doar buzele ferm arcuite ale gurii mici, în umbra diafană a obrazului de un relief gingaș, trăiesc cu adevărat, respirînd o viață autentică pe care un de Predis, singur, nu ar fi putut-o sugera niciodată [1].

Raporturile lui Leonardo cu Lodovico Sforza au la origine un portret: acela al Ceciliei Gallerani. La vîrsta de paisprezece ani, Cecilia devenise amanta lui Lodovico. Pe atunci era regent al Milanului și ducea o viață de desfrîu, potrivită rangului său și moravurilor ușoare ale acelor timpuri. Pe amanta lui, pe frumoasa Lucia Marliani, o împărțise cu fratele său, ducele Galeazzo Maria, care era totuși în așa hal de gelos încît stipulase într-un act de donație ca Lucia să n-aibă nici un fel de contact fizic cu bărbatul ei legitim, fără învoiala lui dată în scris — acceptînd totuși ca ea să aibă un copil cu fratele său.

Maurul avusese și o serie de aventuri trecătoare cu milaneze nobile și cu tinere necunoscute cărora le asigura pe urmă o zestre onorabilă. Totuși, în ciuda nenumăratelor lui aventuri, viața lui sentimentală era — ca și gîndurile și faptele sale — limitată de frica urmărilor. Oscilînd între înclinarea pentru prefăcătorie și plăcerea mărturisirilor cinice, el avea o senzualitate tulbure, lesne de satisfăcut, care nu se aventura în mari pasiuni, și nu sfida nici morala într-un mod prea scandalos. Cînd Lucia îi născu un copil, acesta fusese înregistrat ca fiul unui nobil curtean și al unei mame necunoscute. Doar după mulți ani, cînd se va simți îndeajuns de puternic, își va recunoaște paternitatea, asigurîndu-i tînărului funcția de protonotar pontifical.

Cecilia, pe care o sedusese aproape de copilă, îi născu un băiat frumos, dar care muri tînăr, ca atîția alți copii ai Maurului, în urma unei boli moștenite de la tatăl său. Dar ea nu se lăsă înlăturată ca celelalte. Fiica unei familii onorabile din Milano, ea știu să pună în valoare roadele unei educații îngrijite și să poarte cu demnitate rangul ei de metresă ducală. Vorbea curent latina, compunea încîntătoare poezii în italienește; cînta și din gură și din lăută. Lingușitorii de la curte îi dădu-

---

[1] Milano, Ambrosiana (N.r.r.)

seră porecla de « Sapho a zilelor noastre ». În ciuda tinereții ei, ea nu s-a mulțumit numai să se înconjure de o atmosferă intelectuală, cu care Lodovico se împăuna mai mult decît era nevoie. Ea a știut să lege de ea această fire nestatornică, să aibă un ascendent puternic asupra senzualității sale lesne de trezit, dar care se plictisea iute. Reuși să-i devină atît de necesară, încît în curînd Lodovico, înlăturînd orice scrupul, dădu pe față legătura lor. Adresîndu-i-se într-o zi arhiepiscopului Milanului, căruia i-l recomanda pe tînărul Gallerani, care voia să facă o carieră clericală, îi scrie cu cinism că e vorba « de fratele unei tinere fete ale cărei farmece le cunoaște ». De altfel, este o tînără milaneză, adaugă el « de viță nobilă, cît se poate de onorabilă ». « E frumoasă ca o floare », scrie ambasadorul Ferrarei; el notează că Lodovico ține foarte mult la ea, că tînăra locuiește la castel și-l întovărășește pe duce în toate deplasările sale.

Cecilia are șaptesprezece ani, în momentul în care Leonardo primește comanda să-i facă portretul. Cu toate că nici un document nu vine în sprijinul acestei atribuiri, o veche datină leagă numele Ceciliei Gallerani de *Doamna cu hermina* (Muzeul Național din Cracovia, Galeria Czartoryski). Un chip lunguieț, cu bărbia ascuțită, pe care școala lombardă îl va însuși mai tîrziu de la Leonardo. Ochii mari par aproape pătrați sub sprîncenele drepte: nasul lung și drept, care e departe de a fi un nas clasic, se termină printr-un vîrf ce adulmecă lacom lumea. Gura e mică, moale, aproape copilăroasă, cu buza de sus, abia arcuită. Această gură foarte mică rupe echilibrul obrazului enigmatic: e mai tînără decît ochii, a căror privire este îndrăzneață și conștientă, mai tînără decît obrajii cu trăsături senzuale, mult mai tînără decît umerii căzuți, și greu de împăcat cu bărbia energică. În jurul ei freamătă un zîmbet, sau mai curînd umbra unui zîmbet pe care buzele strînse abia îl ascund. Seriozitatea zăbovește încă pe această față ca o mască prost fixată, dar rîsul tăinuit a și pornit de-a lungul obrajilor, fuge pînă la colțul ochilor și e gata să cuprindă și privirea. O clipă, o secundă poate, separă acest rîs nenăscut încă de surîsul ce scaldă fața Monei Lisa. Tînăra doamnă din
 Cracovia pare a fi o soră mai mică a Giocondei o copilă

stricată, devenită femeie prea timpuriu. Vioaie şi spon-tană, precum o arată mişcarea iute a capului, fremă-tînd de curiozitate, ea se dăruieşte totuşi, tot atît de puţin ca şi sora ei cea mare. Iar mîinile sînt mai tinere, mai agitate şi mai lacome decît cele ale Giocondei — mîni lungi, cu degete mlădioase, degete de cîntăreaţă de lăută şi care lunecă cu o tresărire voluptoasă pe bla-na mătăsoasă a herminei. Luîndu-se după gustul tim-pului, Leonardo ţine la simboluri. De aceea i se pare foarte firesc să pună în braţele iubitei lui Lodovico această emblemă a nevinovăţiei. Poate că vreun umanist îi va fi amintit că micul animal aparţine unei specii al cărui nume în greceşte ar avea o analogie cu acela de Gallerani. El dă acelui cap de animal, mic şi ascuţit, aplecat spre vîrful degetelor ce-l mîngîie, acelui bot mobil, cu ochii vioi, o ciudată asemănare cu faţa femeii. *Doamna cu hermina* este una din enigmele cele mai tulburătoare născute din colaborarea dintre Leonardo şi Ambrogio de Predis. Îl lăsase oare Leonardo pe co-legul său să picteze fundalul, pe care contururile feţei şi ale umerilor apar cu prea multă duritate; sau nu cumva pictura deteriorată a fost restaurată de vreo mînă nepricepută? Părul lins ce îmbracă capul ca o scufie închisă, a putut fi retuşat ulterior; sau, se potri-veşte cu moda timpului căreia începuse să-i placă *gummi arabicum* importat de curînd din Orient şi cu care îşi ungeau părul pînă cînd devenea absurd de lucios « ca sticla » după o expresie mînioasă a lui Leo-nardo. S-ar mai putea ca tabloul de la Cracovia să nu fie decît o copie a portretului — azi pierdut — pictat mai tîrziu de Ambrogio de Predis şi retuşat de un maestru ajuns la celebritate şi grăbit.

Portretul tinerei femei cunoscu mai tîrziu celebritatea. Un sonet al lui Bernardino Bellincioni exaltă portre-tul făcut de mîna maestrului Leonardo, de care « na-tura însăşi se arată geloasă, fiindcă frumoasa femeie e atît de vie încît pare că ascultă ceva, că numai graiul îi lipseşte ». Mai tîrziu, Isabella d'Este îi scrie Ceciliei, rugînd-o să-i înprumute acest portret pentru a-l com-para cu acele ale lui Giovanni Bellini. Cecilia, măgu-lită, încredinţează portretul unui trimis venit anume în acest scop la Mantua. Într-o scrisoare datată aprilie 1498, care însoţeşte tabloul, ea scrie cu melancolie

că l-ar fi trimis cu și mai mare plăcere dacă acest portret i-ar fi semănat, ceea ce nu se putea spune, și « nu din pricina maestrului care n-are pereche, ci fiindcă tabloul a fost făcut la o vîrstă atît de neîmplinită, încît eu schimbîndu-mă atît de mult de atunci, privindu-mă azi pe mine și portretul, parcă n-aș mai fi eu ».

Cînd Leonardo începu s-o picteze pe Cecilia Gallerani, poate că se gîndise întîi și întîi că un portret izbutit al iubitei lui Lodovico i-ar fi putut netezi drumul spre glorie la Milano. Dar nu va fi rămas insensibil față de puterea de atracție a acestei femei-copil, cu amestecul ei de gravitate și de lăcomie, cu privirea ce văzuse multe și vrea să vadă și mai multe, pe cînd gura a păstrat un licăr de nevinovăție. Un fragment dintr-o scrisoare către « Magnifica Cecilia », scrisă de o mînă străină, se găsește printre hîrtiile lui Leonardo. Mulțumește pentru misiva « cea mai încîntătoare din lume », « divinei iubite, *amantissima, mia diva* ». Oare vorbele acestea Leonardo le va fi dictat vreunui prieten, ori a fost confidentul pasiunii altuia, sau pur și simplu s-a amuzat jucîndu-se cu superlativele, după obiceiul epocii?

« Amorul învinge orice » notează în carnet. Și chiar desenează o serie de rebusuri în imagini, cum fac eroii și amanții din poveștile Renașterii pentru a-și transmite mesaje secrete. Astfel Leonardo scrie fraze lungi, în care revine neîncetat cuvîntul « amore », reprezentat prin două fructe de dud — more — precedate de litera A: « Aș fi fericit dacă ai rămîne împodobită cu amorul ce ți-l port ». Cu o voioșie nu lipsită de pedanterie, el continuă această « șagă sentimentală » și va nota peste puțin — tot prin mijlocirea acestui limbaj figurat *Ora sono fritto* — « acum iată m-am ars ». Se tînguie de o pasiune care și-a ales atît de prost obiectul: *Colpa dell'amore mal collocato*. Poate că jocul nevinovat de la început s-a transformat în pasiune? În orice caz, pentru că o visase, artistul i-a păstrat o urmă adîncă. Trăsăturile *Doamnei cu hermina* se întipăresc în imaginația lui, iar îngerul din *Fecioara între stînci* va moșteni ovalul prelung, bărbia ascuțită, expresia aceea lascivă de așteptare, cîtuși de puțin cucernică.

Dacă Leonardo se bizuia pe sprijinul frumoasei Cecilia, atunci trebuie să fi rămas dezamăgit. Trec luni,

ani, chiar, fără ca numele său să fie menționat printre pictorii oficiali sau printre slujbașii de la curte. Dar cîteva comenzi de portrete îi asigură traiul zilnic. Este atît de descurajat de neîmplinirea marilor sale vise, încît n-are puterea să plece în altă parte să-și încerce norocul. Începe să-i pară rău de Florența și de locurile sale de baștină; caută să reia legăturile cu vechii săi prieteni, cu părinții lui, caută să afle dacă fratele mamei sale vitrege, Alessandro Amadori, mai trăiește. Nu vrea însă să se întoarcă la Florența înfrînt și continuă să aștepte minunea unei schimbări în atitudinea lui Lodovico față de el.

În decursul acestor ani de așteptare, el întocmește un inventar al tuturor lucrărilor, un fel de bilanț, cuprinzînd diversitatea creației sale artistice. Făcuse nenumărate schițe pentru un sfînt Ieremia în deșert. Pe una din ele, se vede din spate, sfîntul îngenuncheat, cu capul întors brusc către spectator — o compoziție mai puțin austeră, cu mult mai puțin tragică decît cea schițată la Florența. Face nu mai puțin de opt proiecte diverse pentru un sfînt Sebastian: cel mai vechi din aceste desene (azi la Bayonne) îl înfățișează pe sfînt într-o atitudine ce va fi imitată mai tîrziu de Sodoma. Leonardo pare subjugat de silueta acestui adolescent care seamănă totodată cu un zeu grec și cu un martir creștin, îl desenează cu o mișcare violentă, dîndu-i o expresie plină de revoltă (Hamburg); lista lui menționează «mai multe compoziții de îngeri», patru studii pregătesc un viitor *Înger al Bunei Vestiri*. Cu pana desenează un cap de Crist și mai multe madone, printre care menționează un tablou terminat, o Fecioară văzută din profil și un studiu pentru o *Înălțare*. Păstrează de asemenea în atelier cîteva schițe de sculptură, o *Răstignire* și un basorelief cu *Patimile Domnului*.

Desenează des capete de adolescenți, printre care și pe cel al prietenului său Atalante Miglioretti. Îi place să schițeze trăsăturile unui efeb cu bucle răvășite «printre care parcă adie un vînt artificial», spune el. De asemenea, desenează capete de fete, încadrate de cozi de păr groase și complicate. Îl atrage tot ce e ciudat, cum ar fi de pildă capul unei țigănci. Din ce în ce mai mult se dezvoltă în el gustul pentru grotesc și îl amuză

să schițeze capete de bătrîni cu gîtlejuri prea lungi și prea sfrijite, femei bătrîne cu bărbii greoaie și gușe care atîrnă. (Cod. Atl. 324 r.)
Nu-și pierde speranța în comanda oarecum promisă de Lodovico, și printre desene se găsește și o schiță pentru monumentul lui Francesco Sforza. Profită de timpul liber pe care îl are în acești ani de așteptare, spre a-și umple golurile culturii. E un autodidact care încearcă să-și făurească instrumentul potrivit pentru viitoarele cercetări științifice. Lipsa de precizie a limbajului vremii sale îl descurajează, cuvintele care încearcă să combată monopolul limbii latine sînt prea noi și prea neîntrebuințate, spiritul nou nu are încă la dispoziția lui noțiuni destul de sigure.
Cu ajutorul dicționarului și în special al operei lui Luigi Pulci «Vocabulista», Leonardo umple coloane întregi de cuvinte, însoțite de definiții destul de succinte, care poartă amprenta caracteristică a felului său de a gîndi. «Silogism, fel de a vorbi îndoielnic»; «sofism, fel de a vorbi confuz»; «a lua falsul drept adevăr»; «ostentație, a vrea să treci drept ceea ce nu ești»; «știință, cunoașterea lucrurilor care sînt posibile, care se pot întîmpla». Tot astfel, trece pe o listă, o serie de sinonime, încercînd să-și însușească toate nuanțele, să ajungă la o stăpînire absolută a graiului. Înșiră comparativele și superlativele. Printre cele șapte sau opt mii de cuvinte notate în carnet (Cod. Triv.), se găsesc și expresii alese parcă anume pentru ciudățenia lor, pentru felul deosebit cum sună, cum ai arunca pe o paletă niște pete mici de culoare preparată. Mulțumită acestor exerciții izbutește să se perfecționeze în așa măsură, încît mai tîrziu va putea declara nu fără orgoliu.: «Stăpînesc vocabularul limbii mele materne, în asemenea măsură, încît aș putea mai curînd să mă plîng că nu înțeleg plăsmuirile cugetului meu, decît să spun că nu știu cum să le exprim». Cu prețul unui efort uluitor, al unei infinite răbdări, Leonardo ajunge la acest rezultat. Îi place însă acest efort în sine, fiindcă spune: «Așa cum fierul neîntrebuințat ruginește, apa stătută se împute sau îngheață de ger, tot astfel și cugetul neexersat se strică». (Cod. Atl. f. 289 v.) Revine în mai multe rînduri asupra foloaselor unei gimnastici spirituale:
 «Spiritului îi este necesar totdeauna să dobîndească

noi cunoştinţe, întrucît astfel le va putea elimina pe cele inutile şi reţine pe cele bune ». Adaugă: « Nu putem nici iubi, nici urî un lucru înainte de a-l cunoaşte ». (Cod. Atl. f. 223 r.)

Această frază trădează influenţa filozofului german Nicolaus de Cues, ale cărui opere Leonardo le studia în perioada aceea. Nicolaus de Cues enunţase principiul că nu poţi iubi nici un lucru fără a-i cunoaşte mai întîi natura. Ca şi Leonardo de altfel, Cardinalul Cusanus — care moare în a doua jumătate a secolului XV — suferise influenţa lui Paolo del Pozzo Toscanelli. El fusese iniţiat — călugăr fiind la Padova — întru acea lume nouă a ştiinţelor naturii şi trebuind să aleagă între Platon şi Aristotel se hotărîse pentru ştiinţele exacte: « N-avem nimic sigur în ştiinţa noastră, în afară de matematică. Tot aşa cum nu poţi iubi decît ceea ce cunoşti, nu poţi cunoaşte cu adevărat decît ceea ce ai măsurat. »

Leonardo are şi el la rîndul său inclinaţii spre noţiunile exacte, spre certitudinile matematice: « Oricine nesocoteşte suprema certitudine a matematicii, se hrăneşte cu confuzii şi nu va putea curma niciodată contradicţiile sofiştilor. »

Aflîndu-se la răscrucea a două epoci Nicolaus de Cues, în ciuda viului său interes pentru ştiinţele noi, rămîne totuşi un mistic, încă sub influenţa Evului Mediu; sistemul său filozofic este o strădanie necontenită de a împăca credinţa cu noile date ale fizicii. Nimic din tot ce află prin experienţele sale nu poate trezi în cugetul său îndoiala, ştiinţa toată îl duce spre Dumnezeu, şi faptul însuşi al cunoaşterii îngăduie cunoaşterea lui Dumnezeu. Inspirat de cardinalul german, Leonardo începe să reflecteze asupra principiilor cunoaşterii omeneşti şi asupra mecanismului percepţiei. El vrea să cunoască limitele şi legile tuturor activităţilor intelectuale, să schiţeze procesul prin care lumea înconjurătoare se reflectă în spiritul omului. Încearcă să-şi procure lucrările de la care Nicolaus de Cues însuşi se adăpase. Nenumărate notiţe luate zi de zi trădează lecturile pe care şi le impune, căutarea unor cărţi pe care nu le cunoaşte încă. E însă anevoios să regăseşti izvoarele studiilor sale filozofice, fiindcă nu menţionează aproape niciodată sursa citatelor scoase din autori clasici medievali

saú contemporani, de care îi sînt pline carnetele. El asimilează numaidecît ideile altora, le transpune, le înlătură ori le completează, impunîndu-le pecetea întru totul personală a spiritului său.
Epoca lui nu se gîndeşte încă să se fălească cu cercetări personale, şi să aplice pe ele o pecete individuală. Moştenirea ştiinţifică este încă atît de limitată, că se transmite fără referire la izvoare. Doar umaniştii, cu literatura lor specializată, au orgoliul căutării individuale. În celelalte domenii ale ştiinţei nimeni nu se dă înapoi din faţa plagiatului şi în gestiunea patrimoniului spiritual domneşte o generoasă neorînduială.
La Leonardo nu este vorba nici de împrumuturi, nici de vreo dependenţă faţă de autorii citiţi. El caută înainte de toate să afle pentru el însuşi, să formuleze principii, pentru uzul său personal. Doar mai tîrziu — pe măsură ce are succes — va simţi trezindu-se în el nevoia de a transmite şi altora cunoştinţele sale. Latura lui pedagogică se va dezvolta o dată cu afirmarea influenţei şi autorităţii sale. Dar în orele de lucru, el stă totdeauna singur cu sine fără să se preocupe de vreun auditoriu imaginar: discută cu el însuşi şi cînd nu este de acord cu o idee, el argumentează împotriva unui adversar care nu-i altcineva decît propriul său spirit critic. Asemenea oamenilor singuratici care vorbesc cu glas tare, el se interpelează pe sine, de-a lungul unei tutuieli confidenţiale.
El caută prin lungi cugetări să desprindă însuşi procesul percepţiei. « Toate cunoştinţele noastre îşi trag principiile din sentimente » (Cod. Triv. f. 20 V.), spune el; folosind cuvîntul « sentiment » în înţelesul de senzaţie, sau şi mai exact în sensul kantian de « percepţii senzoriale ». E foarte aproape de Kant cînd constată că lucrurile nu există decît în măsura în care le percepem: « Obiectul este cunoscut prin mijlocirea intelectului nostru ». (Cod. Triv. f. 6 r.) Va explica mai tîrziu care e drumul pe care-l apucă lucrurile ca să parvină la cunoştinţa noastră: « Concepţia se creează prin mijlocirea apariţiei lucrurilor care îi sînt date prin instrumente superficiale, adică simţurile interpuse între obiectele exterioare şi înţelegerea noastră ». (Cod. Atl. f. 89 r.) Şi deoarece imaginaţia lui este în esenţă vizuală, el îi
 atribuie ochiului locul întîi în ierarhia simţurilor. Nu

pridideşte subliniindu-i importanţa. Ochiul fiind fereastra sufletului orice fiinţă omenească se teme într-una nu cuamv să-l piardă; şi Leonardo citează gestul omului, care speriat pe neaşteptate, nu se gîndeşte să-şi ducă mîna la inimă, «izvorul vieţii», nici la cap, nu-şi astupă urechile, dar îşi acoperă ochii cu mîna şi încearcă să înlăture obiectul spaimei. (Cod. Atl. f. 116 r.)

Este o adevărată minune că într-un singur punct se concentrează toate formele, toate culorile, toate aspectele universului. Şi profund emoţionat el încheie această apologie a ochiului: «Oh, necesitate minunată şi uimitoare, care sileşti prin lege ca toate efectele să purceadă prin drumul cel mai scurt al cauzelor lor». (Cod. Atl. f. 337 v.)

Leonardo prevede că i s-ar putea obiecta importanţa acordată percepţiei vizuale, că concepţia despre univers întemeiată pe impresii exterioare nu se potriveşte prea bine cu atitudinea caracteristic filozofică a contemplaţiei interioare şi el combate acest fel de a vedea cu argumentul următor: «Dacă îmi obiectezi că vederea împiedică cugetul să se concentreze şi să se ascută spre a pătrunde taina adevărurilor divine, îţi voi răspunde că ochiul, stăpînul simţurilor, îşi face datoria punînd lumină în confuzia şi în falsitatea anumitor definiţii ce au pretenţia de a fi ştiinţe». Iar cînd citeşte sau aude undeva povestea unui filozof care şi-a scos ochii ca să nu mai fie tulburat în meditaţiile sale, Leonardo se revoltă ca un credincios în faţa unui blestem: «Omul era nebun, şi nebună era şi judecata lui». (Trattato della Pittura, par. 16). De altminteri el nu se va simţi niciodată în largul său în sfera gîndirii abstracte, iar cînd va încerca prima oară, să construiască un sistem filozofic, va şovăi între concepţiile tradiţionale şi modul său personal de a privi lumea.

Este permanent preocupat de înclinarea lui înnăscută de a concretiza orice idee abstractă. Împrumută din scolastica medievală concepţia despre poziţia omului în univers — concepţia unui «loc natural», aşa cum îl gîndise Aristotel, şi din care Evul Mediu făcuse un sistem teologic: «Corpul nostru este supus cerului, iar cerul este supus spiritului», scrie Leonardo. (Cod. Triv. f. 24 v.) Acestei împărţiri a universului într-o lume superioară sau spirituală şi într-o lume inferioară sau per-

ceptibilă prin simțuri, îi corespunde un dualism care opune simțurilor, rațiunea. « Simțurile sînt pămîntești iar rațiunea se află în afara simțurilor, ori de cîte ori ea contemplă ». (Cod. Triv. f. 33 r.) Cele patru forțe care stăpînesc sufletul se împart și ele în forțe rațio-nale și forțe senzoriale; dar în timp ce învățătura clasică desemna voința și rațiunea ca forțe raționale, Leonardo le înlocuiește cu memoria și intelectul. Procedînd la această substituire, el se va fi inspirat din cugetările Sfîntului Augustin, pentru care intelectul este produsul memoriei, aceste două facultăți fiind la rîndul lor mo-toarele voinței. În orice caz, Leonardo urmează o ten-dință firească așezînd pe planul întîi memoria, fiind el însuși atît de înzestrat în această privință. Pentru el, care recepționează impresiile pe cale vizuală, memoria este singura pavăză a omului împotriva acțiunii nimi-citoare a timpului, ea este bunul suprem pe care doar moartea i-l poate smulge: « Oamenii se plîng pe nedrept de fuga timpului, învinuindu-l de prea mare grabă. Ei nu-și dau seama că timpul zăbovește adesea destul de mult. Buna memorie, pe care ne-a dăruit-o natura, acționează în așa fel, încît orice lucru petrecut de demult, rămîne prezent în noi ». (A.f. 76 r.)

Sub influența vremelnică a scolasticii medievale, Leo-nardo își însușește concepția unei mișcări uriașe care ar trage după sine prin lume toate ființele și toate lucru-rile neînsuflețite, dar el nu-i dă explicația tradițională a aspirației universului de a se uni cu Dumnezeu. Se mulțumește să sublinieze existența acestei forțe motrice, fără a preciza spre ce țintă ea tinde. Astfel, ajunge la o teologie lipsită de principiul divin. Cînd, foarte tînăr încă, se extazia înaintea forței naturii, cînd admira « legile pe care Dumnezeu și timpul le-a dat firii gene-ratoare », încă mai admitea atotputernicia cerului. Dar, de atunci, pe tăcute, se îndepărtase de credință, în așa măsură, încît refuză brusc să ducă pînă la capăt con-cepția sa despre lume în clipa în care se vede obligat s-o încoroneze prin Dumnezeu. Într-o scriere foarte răspîndită pe vremea aceea, descoperă « Teologia » lui Aristotel, precum și concepția unei forțe de atracție ce conduce universul și care creează uniunea armonioasă a formei și a materiei, a forței și a mișcării, la Nicolaus de Cues. Acestei atracții universale îi corespunde la om

o dorință de a-și uni corpul cu sufletul. Cardinalul german își clădise tot sistemul filozofic pe baza acestei trinități: Subiectul care iubește, obiectul care e iubit și iubirea care le unește: *Amor transformatorius amantem* și *Amor transformat amantem in amantum*. Leonardo scrie sub influența cardinalului german: « Cel ce iubește, tinde spre obiectul iubirii sale ca senzația către obiectul perceptibil. Ei se unesc și devin un singur tot; cînd cel ce iubește se unește cu obiectul iubit, se odihnește; cînd povara a căzut, ea se odihnește ». (Cod. Triv. f. 6 r.) În mijlocul acestor noțiuni abstracte se strecoară de sub pana lui cîteva formule, aparținînd unui domeniu mult mai concret decît speculațiile filozofice: moralei, care, în gîndirea lui Leonardo, se identifică cu estetica: «Dacă lucrul iubit e mîrșav, cel ce iubește va deveni și el mîrșav ».

Din această incursiune în lumea metafizică, Leonardo va păstra ideea unei mișcări universale, concepția unei forțe supreme care cîrmuiește legile naturii și pe care le numește « necesitatea », în timp ce va arunca peste bord tot restul ca niște împrumuturi străine.

În primii ani ai șederii sale la Milano, el făcuse multe speculații asupra sufletului, comparîndu-l cu vîntul care suflă prin orgă și scoate sunete discordante, cînd instrumentul este defect. El afirmase că « sufletul este nemuritor și nu poate fi vătămat de stricăciunile corpului ». (Cod. Inv. 46 v.) Dar interesul său pentru metafizică a fost de scurtă durată. Mai tîrziu, uitînd că el se dedase speculațiilor filozofice, își va bate joc de cărturarii care au vrut să definească « ce este sufletul și viața, lucruri cu neputință de demonstrat ». Va fi neîndurător pentru orice stadiu pe care l-a depășit în propria lui evoluție. Mai tîrziu, va spune cu ironie: « Cît despre restul definiției sufletului, îl las pe seama călugărilor și a părinților ce cunosc din inspirație toate secretele ». (W. A. n. IV, 184 a) Leonardo va refuza chiar de a lua în serios căutările care încep și se termină în circuitul intelectului, căci — spune el — « sînt zadarnice și pline de greșeli cînd nu sînt întemeiate pe experiență, mama tuturor certitudinilor, și cînd nu duc la experiență, adică atunci cînd originea, însușirile și capătul lor nu trec prin oricare din cele cinci simțuri». (Trattato della Pittura, par. 33) Cu superioritatea celui ce simte

în sfîrșit pămîntul sigur sub picioare, el va opune mai tîrziu formulelor deductive, metoda experimentală și certitudinile empirismului: « Aici (în matematică) nu se discută dacă doi ori trei fac mai mult sau mai puțin de șase sau dacă suma unghiurilor unui triunghi este mai mică decît suma a două unghiuri drepte »; dimpotrivă certurile dispar într-o liniște eternă și printre discipolii acestei științe domnește o pace la care nu ajung niciodată mincinoasele speculații intelectuale. (Ibid.) Dar în anii aceia cînd o inactivitate forțată îl face să se preocupe de probleme filozofice, Leonardo nu atinsese încă nici acea seninătate, nici acea siguranță de sine. Așteptarea sterilă otrăvește toate pizmele tinereții sale, adăpîndu-i zi de zi amărăciunea. Florentinul sociabil care se însuflețea atît de ușor la ecoul propriei sale elocințe, care se bucura de strălucirea sa și de puterea pe care o avea asupra celor din jur, suferă de singurătate în așa măsură încît se transformă încetul cu încetul într-un mizantrop acrit și neîncrezător. Sensibilitatea lui, ca a unui jupuit de viu, amplifică stricăciunile indiferenței, ale prostiei, ale răutății oamenilor și el devine atît de vulnerabil, încît nici măcar filelor albe nu le mai încredințează adînca lui tulburare. Se mulțumește doar să scrie undeva: « Acolo unde există cele mai multe sentimente, există și mult martiriu, un mare martiriu ». (Cod. Triv. f. 39 v.) Asistă la triumful mediocrității, al josniciei și perfidiei; abisurile firii omenești se cască la fiecare pas înaintea lui. Ros de scîrbă, crede că trăiește într-un univers populat de monștri care se strîmbă. Pe paginile carnetului apar — printre reflecțiile filozofice — chipuri omenești care parcă se reflectă într-o oglindă deformată. Caricaturile copiate, imitate, vulgarizate pînă la exces de stampe contemporane sau posterioare, vor fi mai curînd cunoscute și mai răspîndite decît imaginile lui pline de frumusețe. În plimbările sale singuratice pe străzile Milanului, Leonardo întîlnește bătrîni știrbi, femei afurisite, bărbați burtoși cu buza de jos atîrnînd a lăcomie, cu privirea șireată. E obsedat de aceste nasuri strîmbe, de aceste guri schimonosite, de acești obraji buhăiți, de carnea bolnavă. Iată, într-adevăr, imaginea omului, gîndește el, ținîndu-se după aceste epave omenești: « Îi făcea atîta plăcere — povestește Vasari — să vadă anumite capete

ciudate, încît ar fi urmărit o zi întreagă cîte una din acele făpturi care îi atrăgeau privirea; îi întipărea atît de bine în minte figura, încît o dată ajuns acasă, o desena ca și cînd încă ar mai fi avut-o în fața ochilor ».
Femeile cu nasul roșu, sau cu cioc de pasăre de pradă aproape atingînd bărbia în galoș, cocoșatele, gușatele cu sînii atîrnînd, vor fi întors mirate capul văzîndu-se urmărite de nobilul necunoscut. Una îi aruncă o privire arțăgoasă pe care o și notează în carnet, alta îi surîde lascivă printre ridurile dezgustătoare ce-i brăzdează pielea.
O dată ajuns acasă, Leonardo nu se mulțumește să transcrie realitatea care i-a rămas întipărită în minte; el fabrică alți monștri cu ajutorul elementelor pe care a putut să le culeagă. Ia nasul unuia și gura altuia cu balele curgîndu-i de lăcomie, o privire înecată în grăsime, o bărbie surpată sau cîte o buză despicată ca la iepuri. Nu lasă să subziste nici o trăsătură normală, sau măcar inofensivă. Nici un fior de bunătate, de emoție sau de spirit n-a însuflețit vreodată chipurile pe care le schițează. Adună cu voluptate aproape tot ce poate fi jignitor sau bestial într-un chip omenesc. E toată grozăvia incarnată și asta încă păstrează o asemănare umană.
În același timp copiază un pasaj din cartea lui Valturio pe care a citit-o de curînd: « Demetrius avea obiceiul să spună că nu există nici o deosebire între cuvintele, vocea ignoranților și sunetele și zgomotele pricinuite de un pîntec prea plin cu gaze. Și lucrul acesta îl spunea nu fără dreptate, deoarece el socotea că nu contează orificiul prin care oamenii fac să răsune vocea; fie că este partea inferioară a corpului sau gura: și una și alta au aceeași valoare și aceeași substanță ». (Cod. Triv. f. 41 v.) Asta înseamnă făptura omenească! Scîrba de omenire nu-l va părăsi. Caricaturile vor deveni din ce în ce mai crude, iar disprețul mai grăitor. « Sînt oameni pe care nu i-ai putea denumi altfel decît ca pe niște trecători pentru alimente, producători de excremente, umplutori de latrine . . . lipsiți de orice virtute, ei nu creează nimic în această lume și nu vor lăsa în urma lor decît niște haznale pline ». (S.K.M.III, f. 17 a.)
Ca să scape de obsesia realității, Leonardo se refugiază în visări. Închipuirea lui se răzbună pe ostilitatea lumii înconjurătoare, evocînd revolta naturii care va nimici printr-un prăpăd universal întreaga omenire. El eva-

dează şi din viaţa cotidiană, cenuşie, visînd fapte eroice călătorii îndepărtate, succese răsunătoare. Nehotărît, înfricoşat şi totodată sedus de necunoscut, el vrea să părăsească o ţară atît de puţin ospitalieră şi să fugă departe de prezent. Făureşte planuri mari, leagă prie-tenii cu drumeţi sau cu aventurieri care aduc din orient poveşti minunate. Se întîlneşte cu compatriotul său Benedetto Dei, care este adesea oaspetele curţii lui Sforza. Dei are pasiunea ţinuturilor îndepărtate şi, ca toţi cei ce caută aventura, a văzut multe şi a luat parte la destule evenimente ciudate. Înapoindu-se din călă-toriile sale, el străbate toată Italia, împărtăşind prin scrisori sau prin viu grai noutăţile şi bîrfelile, gazetar tipic al unei epoci care nu cunoaşte încă gazetele. Pe măsură ce povesteşte sau scrie, întîmplările capătă o trăsătură din ce în ce mai senzaţională pînă se pierd în domeniul unei pure fantezii.

Leonardo şi Benedetto Dei schimbă între ei numeroase scrisori, de cînd acesta din urmă a plecat din Milano. El îşi cunoaşte slăbiciunile şi cum n-a pierdut gustul mistificărilor, adoptă stilul pompos şi agitat al priete-nului său. Îi povesteşte şi el de asemeni întîmplări fantastice al căror martor pretinde că a fost. În acest joc e ceva mai mult decît plăcerea de a păcăli, există în el nevoia visării, atracţia spaimei ce schimbă în dramă farsa iniţială. « Veşti din Orient? scrie el în glumă. Află amice că în luna iunie un uriaş a apărut venind din deşertul Libiei. » Cu sumedenie de amănunte, schiţează portretul acestui monstru negru la faţă, cu o privire de flăcări roşii în orbitele cavernoase şi înaintea căruia cerul se întunecă iar pămîntul se cutremură, cînd îşi încruntă o dată sprîncenele. Această imagine e luată dintr-un roman cavaleresc foarte la modă pe vremea aceea « Regina Orientului », dar Leonardo adaugă o mulţime de amănunte ce poartă pecetea închipuirii sale fecunde. Cu toată seriozitatea, notează: « Crede-mă, nu e om, oricît de îndrăzneţ ar fi, care, înaintea ochilor săi arzători, să nu vrea să-şi pună aripi şi să fugă ». Puterea sugestivă a lui Leonardo este atît de mare, încît izbuteşte să facă aproape de crezut coşmarul, amestecînd amănunte bine ştiute, ca o amintire a unor lucruri pe care le-a văzut, de pildă dinţii galbeni ai uriaşului apărînd printre umflăturile buzelor şi mustaţa

zbîrlită ca a unui cotoi. Îi place să descrie groaza pricinuită de sosirea monstrului, care se clatină pe pămîntul năclăit de sîngele victimelor sale, prăvălindu-se apoi ca un munte. Oamenii se năpustesc asupra trupului său, asemenea unui roi de furnici. crestîndu-l cu cuțitele. Dar, deodată, trezit de mîncărimea acestor pișcături, uriașul se ridică urlînd ca tunetul. El își scutură căpățîna enormă iar oamenii, rămași prizonieri în chica lui, zboară prin aer încercînd să se agațe de plete, cum se prind disperați, în furtună, marinarii, de funii. Tîrît de violența povestirii, Leonardo exclamă: « Fără îndoială, dragul meu Benedetto, că lumea de cînd e n-a văzut o mulțime atît de înspăimîntată și nu a auzit atîtea plînsete și văicăreli ».

Un amestec asemănător de gust neînfrînat pentru mistificare și de nepotolită nostalgie a necunoscutului se întîlnește în multe fragmente ale scrisorilor, notelor și desenelor ce acoperă numeroase pagini ale Cod. Atl. Călătoria în Orient, de care Leonardo vorbește în scrisorile adresate lui Benedetto, guvernator al palatului Siriei, locotenent al preastrălucitului sultan al Babilonului, este o evadare extraordinară din viața cotidiană, și aceste scrisori sînt ilustrate cu desene de peisaje ca și cum ar fi fost cu adevărat la fața locului.

El s-a gîndit chiar să se expatrieze, să părăsească acele ținuturi vitrege, — deși știe că n-ar fi avut niciodată tăria să ia această hotărîre — și s-a interesat mult de compatrioții săi care știuseră să dobîndească bogății și onoruri de la mai marii Orientului. A colecționat hărți de țări îndepărtate, a citit cu lăcomie descrieri de autori clasici și relatările călătoriilor din epoca sa. Puțin cîte puțin visul capătă consistență, îl năpădește și se vede străbătînd țări de basm, trăind isprăvi nemaipomenite pe care și le povestește sieși cu glasul sugrumat de emoție. Dîndu-și atîta osteneală pentru a face cît mai de crezut toate acestea, oare a vrut să se creadă, mai tîrziu, că a întreprins cu adevărat călătoria? sau se va fi gîndit să toarne materia visărilor sale sub forma unui roman de aventură? O « împărțire a cărții » pe care o redactează — un fel de tablă de materii — ar putea să te facă să crezi într-adevăr că își propune să scrie un volum și să-l ilustreze. Firele conducătoare se încrucișează și se încurcă neîncetat, uneori predomină velei-

tățile literare, alteori povestirea devine atît de convingătoare, încît ai impresia că citește o autobiografie. Totul rămîne o enigmă ce n-a putut fi niciodată dezlegată, o mistificare atît de izbutită, încît a înfruntat secole de cercetări.

« Împărțirea cărții » lasă să se întrevadă că Leonardo voia să istorisească viața unui profet care propovăduiește o nouă religie, într-un oraș care peste puțin timp e distrus de o inundație îngrozitoare; populația e decimată; supraviețuitorii îl gonesc pe profet; pe urmă răzgîndindu-se și temîndu-se de o nouă catastrofă, îl cheamă înapoi; atunci profetul le demonstrează că însăși natura intervenise prăbușind munții, pentru ca profețiile lui să se împlinească. Leonardo brodează pe această canava, amănunte destul de tulburătoare. Scrisorile lui adresate lui « Devetdar » au o întorsătură personală, impresionantă. Într-una din aceste misive el se apără de imputarea de încetineală care i se face adesea: nu e vorba de lene, explică el, ci dimpotrivă, de zelul său, de grija deosebită cu care își împlinește sarcina, din dragoste nesăbuită față de suveranul său.

Spre a face cît mai verosimilă povestea, Leonardo nu se mulțumește doar să intercaleze în text priveliști muntoase, faleze, fluvii șerpuind printre stînci; el adaugă hărți, planuri schițate cu atîta precizie, încît geografi serioși le-au crezut executate la fața locului. În schimb, numele folosite nu sînt nici cele de care se servește populația locală, nici denumirile curente în Evul Mediu: Leonardo le împrumută de la autorii antichității; o mică notă ne destăinuie chiar sursa exactă: « *Cepsis mons* se află pe planșa Asiei la Ptolomeu » (Cod. Atl. f. 145 r.a.); se pare că se slujește de o Ediție din Ptolomeu publicată la Ulm în 1482; alte amănunte se trag din *Meteorologia* lui Aristotel.

Penumbra în care îi place să-și învăluie viața se îngroașă în jurul acestui episod ciudat, de fugă din afara prezentului. În fața privirii sale, sătulă de urîțenia și de mediocritatea lumii, se ivește viziunea unui munte uriaș, cel mai înalt de pe pămînt. Piscul lui de piatră albă scînteietoare piere în nori. Răsăritul soarelui îl luminează cu patru ore mai de vreme de a atinge linia orizontului. Muntele lucește în noapte ca o lună plină.

 Umbra uriașă a muntelui Taurus acoperă pămîntul,

ea se întinde, vara, pînă în Sarmația și ai nevoie de douăsprezece zile de drum ca s-o străbați. Iarna, ea aruncă un văl de tenebre peste munții hiperboreeni pînă la care trebuie să mergi cale de o lună de zile. Deodată un bloc uriaș se desprinde din coasta muntelui prăbușindu-se peste valea roditoare unde trăiește în belșug un popor fericit. Un uragan se năpustește asupra șesurilor pașnice, fluviile se revarsă din vadul lor și îneacă orașele, zăgazurile cerului se deschid; trombe de apă cad peste pămînt, șuvoaiele dezlănțuite cară nămol și pietre, rădăcini, iarbă și crengi. Vîntul smulge copacii groși învîrtindu-i prin aer. În sfîrșit, ca și cînd aceste stihii dezlănțuite n-ar fi ajuns pentru a semăna groază și spaimă, izbucnește și un incendiu « ce pare purtat de zece mii de diavoli pe aripele lor ». Flăcările distrug tot ce au cruțat apele; în decurs de cîteva ore ținutul înfloritor se transformă într-un deșert arzător de cenușă. Printre dărîmăturile orașului, în văpaia pîrjolului, puținii supraviețuitori umblă muți de groază și cu mințile rătăcite. Sub ruinele bisericilor se îndreaptă în goană o turmă înspăimîntată de femei, de copii, de săraci și de bogați, care invidiază cadavrele pentru pacea odihnii lor, căci zice Leonardo « toate aceste rele sînt fleacuri, față de cele ce ne așteaptă încă ».

Astfel visează Leonardo. Munți prăvăliți, șuvoaie dezlănțuite, incendii bîntuite de uragane, — și toate acestea încă nu-l satisfac. Fantezia lui, o clipă scăpată din frîu, se aruncă din nou în urmărirea altei și noi spaime. Tot ce viața nu i-a dat, tot ce a ocolit cu bună știință dintr-o prudență înnăscută, din teama de risc și din frica de sentimente, își ia revanșa prin această viziune de sfîrșit de lume; mila și ura lui față de omenire, suferința tăinuită, drama năzuințelor nemăsurate se dezlănțuie într-un cataclism fără pereche. Romanul oriental a rămas în stadiu de fragment. Viața de zi cu zi și-a reluat drepturile, ținîndu-l încordat, nedîndu-i răgaz să viseze. Dar atracția groazei continuă să-l obsedeze, gata să înfierbînte, în ceasurile de dezamăgire, calmul său aparent.

III. TRIUMFUL COLOSULUI

O tu, cel ce dormi, ce-i somnul? Somnul seamănă cu moartea. De ce nu creezi o operă care să-ți dea, după moarte, aparența unui om viu, decît, cuprins de somnul tău, oricît de viu ai părea, să nu fii decît un biet mort.
(Cod. Atl, f. 76 r.)

În acea dimineață de februarie din anul 1489, fața Milanului s-a schimbat deodată. Drumul ce duce de la Dom pînă la castel este acoperit pe toată lungimea lui — o mie șapte sute de pași, a numărat unul din cei care l-au făcut pe jos — de un baldachin uriaș de stofă albă, fiindcă iarna nu poți avea niciodată încredere în aerul Lombardiei. Fațadele caselor pier sub covoare somptuoase, sub ghirlande de ienupăr, a cărui verdeață întunecată e luminată, ici, colo, de pata sîngerie a cîte unei rodii. « Niciodată n-ai văzut ceva mai frumos », îi scrie ambasadorul Florenței lui Lorenzo de Medici, căruia îi expune amănunțit, cu cea mai mare fidelitate, căsătoria tînărului duce Gian Galeazzo cu Isabella de Aragon, nepoata regelui Neapolului. La întoarcerea de la catedrală unde se oficiase nunta, ambasadorul nu contenește să admire hainele de brocart și de catifea ale gentilomilor, broderiile și giuvaerurile cu care sînt împodobite prințesele și doamnele de la curte. Ar vrea să descrie totul pînă în cele mai mici amănunte, dar își dă seama că acest lucru îl depășește: în această măreață zi de sărbătoare pînă și bucătarii au îmbrăcat tunici de mătase sau de catifea.

Gian Galeazzo pare şi mai alb la faţă în costumul lui auriu pe care scapără diamante cît nuca. Cu multă sfială, el ţine mîna fetei frumoase şi înalte care păşeşte în stînga lui, şi, ajunşi în faţa punţii mobile aruncată peste şanţul castelului, ei se lipesc unul de altul, ca doi copii în pragul unui ţinut vrăjit.

Curtea cea mare a castelului şi-a pierdut timp de o zi aspectul sordid. Panouri din pînză albastră decorată cu blazoane, animale heraldice, jerbe grele de iederă şi lauri înveselesc pereţii mari, roşii. Răsărite ca prin minune din pămînt, se deschid arcade, de-a lungul trecerii cortegiului; coloanele sînt înveşmîntate în verdeaţă şi printre ramurile de ienupăr se încolăcesc panglici de aur. Nu se vede nici o frunză care să le depăşească pe celelalte, capitelurile şi coloanele par pictate, spune un martor ocular entuziast. Curbele perfecte ale acestei arhitecturi menită să dispară sînt opera lui Leonardo. Întîi a pus să se construiască o schelărie, pe care a acoperit-o cu crengi împletite frunză cu frunză. Cu ajutorul unor nuiele de răchită au fost legate pînă şi cele mai mici crengi, potrivite apoi cu grijă.

Într-un carnet, Leonardo notează toate indicaţiile utile « pentru a executa ornamente sub formă de edificiu », (B.f. 28 v.) pentru « a întinde pînza pe baldachinuri »; şi fiind econom din fire, nu uită să pomenească cum se poate fabrica culoarea albastră — foarte oneroasă în general — cu un amestec mai puţin costisitor cînd e vorba de a acoperi suprafeţe mari. (G. f. 4 r.)

Colonada de verdeaţă duce spre o întreagă lume de minuni pregătite de Leonardo cu prilejul sărbătoririlor căsătoriei. Dar pe neaşteptate soseşte un trimis de la Neapole cu vestea morţii Ippolitei Maria Sforza, mama miresii. Petrecerea se întrerupe pe loc. Tînăra pereche ducală pleacă la castelul din Pavia, iar Leonardo îşi reia îndeletnicirile obişnuite pe care le părăsise ca să se ocupe de pregătirea sărbătorii. Se scot jerbele, arcadele de verdeaţă se veştejesc, iar Leonardo — care încă de pe atunci, nu visa decît edificii uriaşe, biserici şi palate pompoase — vede pierind în cîteva clipe dărîmăturile unei construcţii efemere.

În acel moment, pasiunea pentru arhitectură domină toate celelalte preocupări. Se pare că această pasiune se

trezise în el cu prilejul unui concurs organizat în vederea construirii cupolei Domului.
Într-adevăr, în vremea aceea numele lui figurează pentru prima oară în registrele milaneze, printre arhitecții oficiali.
Terminarea catedralei îi preocupă de ani de zile pe toți cetățenii orașului: sînt aduși din Germania mai mulți arhitecți vestiți. Unul din ei a fost concediat la capătul cîtorva luni « după ce pricinuise o mare pagubă edificiului ». Johanes Nexenberger, venit din Graz, trebui să plece și el după ce își pierduse timpul în certuri zadarnice cu meșterii milanezi.
Leonardo își oferă serviciile printr-o scrisoare, în momentul în care lucrarea Domului se afla în cea mai mare încurcătură. Această scrisoare lungă mai poartă încă urmele recentelor sale studii filozofice, fiind redactată în stilul reflecțiilor sale metafizice: « Așa cum medicilor și tuturor acelora care îngrijesc și vindecă bolnavii le este trebuincios să înțeleagă ce este omul, ce este viața, ce este sănătatea și în ce mod un echilibru, o potrivire a elementelor le păstrează laolaltă, în ce mod o nepotrivire a acestora le desface și le ruinează, tot așa Domului îi trebuie un arhitect-medic care înțelege bine ce este un edificiu, pe ce legi se întemeiază mijloacele de a-l construi, de unde se trag aceste legi, cum se împart ele și care sînt cauzele care le determină durata ».
Fapt ciudat, membrii comisiei Domului nu par să fi fost de loc nedumeriți de această introducere în subiect. Dimpotrivă erudiția lui Leonardo îi uimește și sînt cu atît mai impresionați de ea, cu cît pictorul subliniază intenția lui de a se inspira din arhitectura antică și de asemenea de a explica, pornind de la edificiile existente, cauzele care fac ca un monument să se ruineze sau să reziste, « explicînd efectele prin cauze și pe urmă dovedind cauzele prin experiență ».
Măcar o dată Leonardo se arată a fi destul de bun psiholog: măgulește spiritul conservator al milanezilor făgăduind că opera lui va avea « acea simetrie, acel echilibru, acea statornicie potrivită edificiului existent ». Mai adaugă, nu fără diplomație, — « că n-ar vrea nici să ponegrească nici să defăimeze pe nimeni » și încheie, rugînd membrii comisiei « să lase la o parte orice părtiniri ». (Cod. Atl. f. 270 r.c.)

Dar între timp, Lodovico Sforza a hotărît să ia chiar el în mîini conducerea lucrărilor, și-l cheamă la Milano pe arhitectul florentin Luca Fancelli. În artă ca și în politică, Lodovico nu se dezice de la obiceiul său de a se sfătui cu toată lumea, de a ațîța ambiții rivale, amestecînd dibaci neîncrederea cu măgulirea fără a bănui o clipă că o operă de artă își datorează existența doar unei inspirații cu totul individuale. Ca toți acei care nu au nici o siguranță în propriul lor gust, are și el un ușor dispreț față de tot ce îi este accesibil. În timp ce caută un arhitect în țări îndepărtate, Leonardo așteaptă hotărîrea comisiei Domului, iar Bramante la rîndul său speră că se va apela la el. După ce a așteptat timp îndelungat o comandă, el dă prin biserica *Santa Maria presso San Satiro* o primă și desăvîrșită expresie artei noi.

Sosind la Milano, Luca Fancelli se grăbește să judece cu asprime — ca toți noii veniți — ceea ce se făcuse înaintea lui: « Acest edificiu neavînd nici măsură, nici osatură, va fi greu de pus în ordine », îi scrie el lui Lorenzo de Medici. Începe prin a demola ceea ce se făcuse pînă atunci, fără să se știe exact prin ce se va înlocui, dacă cupola va fi rotundă sau poate octogonală, după planul inițial a lui Guiniforte Solari. Pe urmă, Luca Fancelli părăsește Milanul pentru a se înapoia abia peste cîteva luni, fără ca conflictul de la început să fi fost aplanat. Împotriva tendințelor inovatoare ale lui Lodovico, împotriva simpatiei sale față de artiștii străini se ridică în același timp nesupunerea milanezilor și disperarea artiștilor localnici, care duc împotriva intrușilor o luptă dîrză. Astfel, Bramante se văzu nevoit să lase încheierea fațadei de la Santa Maria presso San Satiro unui confrate lombard, Giovanni Amadeo, sub condiția că va fi terminată după indicațiile sale.

În timp ce dezbaterile cu Luca Fancelli își urmează cursul, Leonardo a încheiat proiectul său pentru cupolă, și către sfîrșitul lui iulie 1487 primește o primă plată pentru o machetă executată după desenele sale, de sculptorul în lemn Bernardo da Abbiate.

Numeroasele studii pe care le-a schițat Leonardo înainte de a se opri la o soluție definitivă urmează linia menționată în scrisoarea lui: el încearcă să împace elementele gotice ale edificiului cu stilul nou, făcînd trecerea în modul cel mai firesc. Ținînd seama de planul cel vechi,

el propune cînd o structură înaltă și prelungă aducînd cu un pepene, cînd un tambur octogonal cu opt supor-turi rezemate pe stîlpi. Pe o serie de schițe se vede o boltă interioară, care mai tîrziu dispare. Una din file (Cod. Atl. f. 303 a.) ne înfățișează această boltă inte-rioară alcătuită din pietre de forme ciudate care se îmbucă atît de perfect unele într-altele încît reușesc să formeze o suprafață absolut netedă. În schițele sale, Leonardo studiază toate posibilitățile arhitecturii unei cupole, calculează toate combinațiile eventuale, și con-cepe atîtea variante încît pare să neglijeze obiectul său imediat spre folosul unui tratat despre acest subiect. Urmărind toate desenele sale adaptate stilului lombard, toate calculele și planurile sale, regăsești, ca și cum s-ar ivi de la sine pe hîrtie, cupola Domului din Flo-rența. Omul care și-a părăsit fără părere de rău patria, care a rupt cu tot ce i-a fost drag, nu izbutește să uite cupola lui Brunelleschi ce domină cerul florentin, ca și cum ar fi și el stăpînit de această nostalgie, pe care Ridolfo di Ghirlandajo o numise « boala Domului » și care îi cuprinde pe toți florentinii cînd nu mai au cupola în fața ochilor.

Macheta definitivă a lui Leonardo nu satisface de loc comisia, care respinge de altfel toate proiectele înfă-țișate la concurs.

Trec anii fără să se ajungă la o înțelegere. Leonardo cere în zadar să i se restituie macheta pe care ar vrea s-o îmbunătățească. Membrii comisiei sînt atît de înceți în luarea unei hotărîri, încît Lodovico Sforza se vede iar obligat să intervină, în vara anului 1490, și să-i con-voace la castel pentru a le smulge hotărîrea. În sfîrșit se face alegerea, așa cum era de așteptat, în favoarea unui lombard, Giovanni Antonio Amadeo.

În vremea aceea Leonardo se și retrăsese din concurs și pare că nu-l mai interesează nici un proiect. Se mulțu-mește să facă secretarului lui Lodovico o declarație pe care acesta o transmite în felul următor: « Maestrul Leonardo mi-a spus că va fi întotdeauna la dispoziția noastră, cînd avem nevoie de el ».

Cearta în jurul unei cupole este un fleac pentru Leonardo, obsedat de aici înainte de pasiunea lui pentru problemele mari ale arhitecturii. Visează orașe noi care ar țîșni din pămînt și le-ar îngădui oamenilor să trăiască într-un

mediu mai bun, într-o risipă de aer și de lumină, la adăpost de zgomotele nearmonioase și de mirosurile fetide. Leonardo este profund scîrbit de condițiile în care trăiesc contemporanii săi, cu excepția bisericilor unde se roagă și a palatelor unde locuiesc cei bogați. Săracii se îngrămădesc în cocioabe nenorocite, împuțite și întunecoase ca o turmă de oi, cei fără acoperiș rătăcesc pe străzi în zdrențe; în tinda bisericilor, în piețele publice o haită de cîini flămînzi se ține după trecători, borfașii vociferează și se înjură. Trotuarele sînt năpădite de tarabele vînzătorilor ambulanți, dughenele își revarsă mărfurile pînă în mijlocul drumurilor publice, iar lăturile aruncate fără prevenire pe ferestre cad în capul trecătorilor; ploaia cară praful, rămășițele de alimente și excrementele în băltoacele de noroi, iar vîntul împrăștie în cele patru colțuri ale orașului mormanele de gunoaie îngrămădite . . .

Lodovico Sforza încearcă zadarnic să pună capăt neorînduielii ce domnește în orașul său prin interdicții pe care un crainic le aduce la cunoștința locuitorilor, prin sunete asurzitoare de trîmbiță. Dar gunoaiele rămîn pe loc, împrăștiind miasme scîrboase, iar mulțimea continuă să spurce edificiile, scările și pînă și în sălile mari ale palatelor și castelelor, comoditățile infectează atmosfera. Înzestrat cu un miros deosebit de sensibil, Leonardo suferă mai mult decît contemporanii săi, care se mulțumesc, drept remediu, să se parfumeze cît mai mult.

Nu rabdă nici vacarmul neîntrerupt al trăsurilor ce se hurducăie pe caldarîmurile inegale, strigătele hamalilor, ciorovăiala cumetrelor. Simțurile contemporanilor par mai tocite decît ale sale, iar mai marii zilei nu-și dau seama de condițiile jalnice, de primejdia cocioabelor, de străzile murdare și mișunînd de lume, decît în momentul în care izbucnesc molimele și încep să tremure pentru propria lor viață. Între 1484 și 1486, « moartea neagră » s-a răspîndit din oraș în oraș, iar orașul Milano a fost din greu încercat. Lodovico Sforza, ca unul care ține foarte mult la viață, este cuprins de groază, consultă medici și astrologi care se referă la influența stelelor și-l sfătuiesc să nu mănînce stridii. Lodovico, mai înțelept totuși, dă decrete peste decrete, supune străinii la carantine lungi, ordonă să fie izolați

bolnavii, să li se ardă veșmintele și așternuturile. El chiar face un dar de treizeci de mii de galbeni spitalului săracilor, L'Ospedale Maggiore, care inclusiv corpul sanitar, adăpostește o mie șase sute de persoane. Dar ciuma se răspîndește nestăvilită, iar Lodovico vînăt de frică părăsește cetatea. Nimeni n-are voie să se apropie de el, documentele cele mai însemnate nu-i parvin decît după mai multe zile, stropite din belșug cu parfumuri de către secretarul său.

« Așa cum curajul pune în primejdie viața — frica o apără », observă Leonardo. (Cod. Atl. f. 76 r.) Vrea să tragă un folos de pe urma spaimei lui Lodovico, supunîndu-i planurile urbanistice elaborate de el. Notează în prealabil argumentele care l-ar putea impresiona. Capitalele sînt suprapopulate și pentru a le descongestiona, el își propune să construiască zece orașe de cîte zece mii de case fiecare, numărul locuitorilor nedepășind treizeci de mii. « Astfel vei împrăștia mulțimea de oameni care stau spate în spate ca o turmă de capre umplînd aerul de duhori și semănînd în jurul lor o moarte pestilențială. » Oricît de cutezătoare ar fi visele lui Leonardo, ele nu-l fac niciodată să piardă din vedere necesitățile economice: astfel, el sugerează asumarea cheltuielilor de construcție de către comune, care vor participa la beneficii. « Comuna Lodi va avansa cheltuielile și va încasa veniturile pe care le va înainta anual ducelui. » El adaugă: « Dă-mi autoritatea pentru ca toate acestea să fie făcute pentru tine fără cheltuieli și ca toate comunele să asculte de conducătorul lor ». (Cod. Atl. f. 65 v.)

Noile orașe vor fi construite pe malul mării sau pe malul unui mare fluviu: fiindcă în planurile sale ambițioase Leonardo își imaginează un sistem de canalizare a cărui amenajare ar fi ușurată de apropierea unui curs de apă. Murdăriile de tot felul ale latrinelor și grajdurilor vor fi azvîrlite în conducte subterane și printr-un sistem de rețele de canale vor fi îndreptate spre fluviu. Toate trotuarele vor fi prevăzute cu un șanț unde se vor strînge apele ploilor și noroaiele.

Va trebui să se construiască multe vespasiene; dar cum oamenii nu-și pierd ușor apucăturile lor urîte, Leonardo vrea să introducă peste tot scări în spirală, deoarece

el a observat că cei mai mulți dintre oameni își fac nevoile în unghiurile scărilor drepte . . .

Duhorile și fumul vor fi și ele alungate din orașele sale. Aerul nu va mai fi stricat, fiindcă o instalație specială introdusă în coșuri, un fel de streașină, va opri fumul, împrăștiindu-l numai în sus, deasupra acoperișurilor. (Cod. Atl. 994 v. a.) Aerul va circula liber, căci lărgimea străzilor va trebui să corespundă înălțimii caselor. Lumina va pătrunde prin ferestrele boltite în odăile spațioase ferite de zgomot și de larma vieții cotidiene. Aceste așezări de vis sînt hărăzite bogaților și nobililor, fiecare fiind alcătuit de fapt din două orașe: cel de sus, rezervat nobilimii, cel de jos, oamenilor din popor. Nici o trăsură nu va avea voie să treacă pe străzile orașului de sus, nici un hamal nu va trebui să-i tulbure liniștea. Orice activitate, orice muncă săvîrșită pentru nevoile și înlesnirea nobililor și a bogaților vor fi făcute sub arcadele orașului de jos, scutindu-i astfel pe patricieni de contactul cu sărăcimea care asudă din greu. Chiar amenajările sanitare par a nu avea alt scop decît acela de a-i feri pe bogați de o promiscuitate primejdioasă cu mizeria și de neplăcutul ei alai de nenorociri și de boli. Fiul țărăncii Caterina a rupt orice legătură cu clasa socială care poartă poverile și îndeplinește treburi umile. Groaza lui de mizerie, nevoia de lux au făcut din el un om pretențios, înrudit cu fericiții acestei lumi, care străbat orașul înveșmîntați în straie de satin și în catifele, învăluiți într-un nor de parfum, ferindu-se să se atingă măcar în treacăt de oamenii de rînd, care răspîndesc mirosul sărăciei. O dorință exclusivistă de frumusețe pare să fi înăbușit în sufletul lui Leonardo orice alt sentiment, orice considerație sau scrupul. Trasînd planurile căilor vaste ale colonadelor ce se înșiră armonioase, ale fațadelor străpunse de ferestre largi, el se gîndește întîi și întîi la plăcerea estetică; încheindu-și memoriul, exclamă cu patimă: «Orașul va avea ca soață frumusețea, asociind-o de numele său, el îți va fi folositor, îți va aduce mulți bani, iar prin măreția lui, o glorie eternă».

Dar apelul său ca atîtea altele, va răsuna în deșert. Visul îl urmărește multă vreme, prăbușindu-se apoi la rîndul său printre atîtea speranțe spulberate și dezamăgiri veșnic reînnoite.

În schimb, dacă nu poate să clădească cele zece orașe ale sale, Leonardo încearcă să aducă ici și colo cîteva îmbunătățiri vieții de zi cu zi. El duce o luptă înverșunată împotriva mirosurilor urîte. Inventează un nou sistem aplicabil la haznale: « scaunul trebuie să pivoteze ca unul din acele obloane mici tăiate în porțile mănăstirilor, și o greutate îl va readuce la poziția inițială », zice el; și adaugă că scaunul mobil va fi prevăzut cu un capac găurit și că în afară de asta țevile de aerisire vor face ca mirosurile neplăcute să se împrăștie numai decît.

Instalează și grajduri care, « spre deosebire de obiceiul curent, pot rămîne curate și ordonate ». Ele se împart în trei părți prin arcade, cea din mijloc fiind rezervată grăjdarului și celelalte două cailor; fînul adunat în pod, coboară de-a dreptul în iesle prin deschizături făcute anume. Două canale asigură evacuarea resturilor și a balegii.

S-ar părea că acest grajd model l-ar fi destinat lui Galeazzo de San Severino, care e proprietarul celor mai frumoși cai de bătălie din lume: cai arabi minunați, cu trupuri lungi, picioare nervoase, și căpățîna greoaie. În acel timp Leonardo are motive speciale să se intereseze de cai, își petrece zile întregi desenînd curba spinării lor, jocul mușchilor sub perii mătăsoși, nările fremătînde. Menționează de mai multe ori « Sicilianul » lui Galeazzo și « marele lui cursier berber », așa cum ai pomeni numele unui prieten.

Studiul cailor marchează o întorsătură în viața lui Leonardo: în sfîrșit Lodovico i-a încredințat lucrarea de mult rîvnită: statuia ecvestră a lui Francesco Sforza. Drumul spre glorie se așterne în fața lui Leonardo; știe că de acum încolo va trebui să se prindă cu ambele mîini de norocul ce i se oferă. « Cînd vine norocul, apucă-l cu o mînă sigură, dar apucă-l din față, îți spun, căci în spate e chel ». (Cod. Atl. f. 89 v.)

Acestei sarcini îi va închina toată pasiunea sa de atîta vreme înăbușită, visele sale stranii, gustul său pentru lucruri uimitoare, dorința lui de a ieși din măsura comună.

Cînd ducele Galeazzo Maria plănuise ridicarea unui monument închinat tatălui său, și se adresase cîteorva sculptori florentini, aceștia, prudenți, nu prevăzuseră

decît o statuie de dimensiuni normale și a cărei greutate să nu depășească o mie de livre (500 kg. n. t.). Leonardo visează însă un colos ale cărui proporții să întreacă tot ce se văzuse pînă în prezent. Calul plănuit de el va fi de douăsprezece brase (7,20 m.) și va necesita o sută de mii de livre de metal turnat. (Cod. Triv. 17 r.) Pe măsură ce lucrează, ambiția lui crește într-atît, încît ajunge să dubleze greutatea statuii. Dar el nu se limitează doar la mărirea dimensiunilor. Spre deosebire de statuile existente, unde calul, cu un pas liniștit, poartă un cuceritor înarmat, colosul lui Leonardo se ridică pe picioarele dindărăt într-un elan pe care călărețul se străduiește să-l stăpînească cu mîna stîngă, în timp ce mîna dreaptă, întinsă într-un gest larg, ținînd bastonul de comandă, restabilește echilibrul mișcării.

Pentru a da un sprijin calului, ale cărui picioare dinainte se ridică în aer, Leonardo se gîndește să așeze pe soclu un trunchi de copac (Windsor). Dar părăsește numaidecît această idee banală și așază picioarele calului pe corpul unui dușman prăbușit la pămînt. Acum totul este numai mișcare, joc de forțe contrarii, încrucișări îndrăznețe de linii diagonale. Nu este însă un monument care să poată fi turnat în bronz. Leonardo reușește să-și fixeze ideea într-o machetă mică de ceară, dar își dă în curînd seama că va contrazice legile gravitației. Cu toate astea se încăpățînează un timp să ducă la bun sfîrșit imposibilul.

Dar nesiguranța aceasta nu-i scapă lui Lodovico Sforza, care întotdeauna surprinde mai repede defectele oamenilor decît calitățile lor. Neîncrederea se trezește în el și astfel îl roagă în taină pe ambasadorul Medicilor să-i caute un sculptor la Florența. În iulie 1489, Pietro Alemani îi scrie lui Lorenzo, rugîndu-l să trimită la Milano unul sau doi maeștri florentini, fiindcă ducele vrea să facă un lucru cu totul deosebit, și se pare că nu are prea multă considerație pentru Leonardo da Vinci, căruia îi încredințase lucrarea.

Sculptorii florentini se bucură de prilejul ce li se oferă. Antonio del Pollaiuolo execută pentru monument patru desene: pe unul se vede simbolul orașului Verona doborît la pămînt de călăreț; pe un altul, un dușman zace la pămînt, zdrobit de potcoavele calului, la fel ca în proiectul lui Leonardo.

Deși Lodovico nu-i împărtășește gîndurile, Leonardo își dă seama de nemulțumirea pricinuită de întîrziere. Și în timp ce ducele negociază cu concurenții săi, Leonardo îl roagă pe poetul Piettino Pietti să redacteze o epigramă dedicată monumentului. Poetul se grăbește să-i îndeplinească rugămintea și îi trimite aceste versuri scrise în latinește:

« Nu sînt Lisip, nici Apelles, nici Policlet,
Nici Zeuxis, nici Miron, nobilul sculptor în bronz;
Sînt Leonardo, florentin născut la Vinci
Admirator și discipol al anticilor.
Doar simetria antică îmi lipsește
Totuși am făcut ce am putut
Viitorimea așadar fie-mi îngăduitoare.

Dar această rugăminte era un pic prematură: Leonardo risca mult să fie înlăturat de unul dintre compatrioții săi. Într-adevăr comanda era să-i fie retrasă, cînd un succes răsunător îi readuce din nou bunăvoința șovăitoare a stăpînului cetății Milano.

Anul de doliu care a urmat după nunta lui Galeazzo ia sfîrșit și serbările întrerupte se vor desfășura la începutul anului 1490 cu atît mai multă strălucire, cu cît Lodovico vrea să alunge tristețea care pusese stăpînire pe tînăra pereche. Înghițit, încă de la sfîrșitul copilăriei, de un vîrtej de evenimente, zguduit de moartea crudă a tatălui său și de îndepărtarea mamei sale, de modul brutal în care Lodovico pusese mîna pe putere, Gian Galeazzo și-a pierdut orice încredere în sine însuși. Ținut de unchiul său într-o inactivitate impusă, într-o dependență umilitoare, el este intimidat de fata sănătoasă și voinică ce i-a fost aleasă ca soție. Orgolioasa coborîtoare din neamul Aragon îl îndeamnă să se poarte ca un adevărat suveran, dar tînărul duce nu știe să se poarte nici ca un bărbat. Hipersensibil, nervos, tulburat de prezența constantă a Isabellei, el se îmbolnăvește și zace luni de-a rîndul pradă uneia din acele crize care îi revin adesea, în care o febră foarte mare alternează cu scăderi vertiginoase ale temperaturii. Se refugiază în această boală dintr-un complex de teamă copilăroasă; dar bătrînul rege Ferrante nu pricepe de loc inhibițiile sexuale ale ginerelui său și stăruie ca în sfîrșit să fie con-

sumată uniunea, singura care face valabilă o căsătorie. După cîteva luni, el chiar trimite un ambasador la Milano, spre a se informa despre starea lucrurilor; curînd toate curțile sînt la curent cu starea specială a tinerei perechi. Ducesa de Ferrara trimite știre reginei Ungariei — care în țara ei îndepărtată rămîne văduvită de toate clevetirile — că « prea luminata ducesă este la fel de fecioară și de neprihănită cum a fost la sosirea ei din Neapole, și după cum se vede și se aude are toate șansele să rămînă astfel mult timp ».

Veștile ce sosesc de la Neapole la Milano sînt din ce în ce mai dezamăgitoare. Isabella se plînge părinților ei de umilințele suferite. Cînd tînărul duce se arată pe străzile Milanului în tovărășia unchiului său, mulțimea strigă: *Moro, Moro* și nu *Duca, Duca.*

Cît despre Lodovico, el este foarte mulțumit de întorsătura luată de evenimente; nu trebuie să se mai teamă de moștenitorul legitim al tronului. Totuși, el nu îndrăznește să provoace mînia Aragonilor și se decide să potolească familia aducînd un omagiu tinerei ducese. Născocește el însuși subiectul unui poem și se adresează lui Bernardo Bellincioni ca să-i compună cîteva rime ușoare. Dar tocmai cînd se fac pregătirile sărbătoririi care va pune capăt tuturor neînțelegerilor, regele Ferrante declară fără menajamente că pînă cînd tînărul duce nu-și va îndeplini obligațiile conjugale, el nu va plăti restul de două sute de mii de galbeni pe care îi mai datora din zestrea fiicei sale.

Atunci Lodovico se hotărăște să-l prelucreze pe nepotul său. Nu-i va vorbi între patru ochi: îl convoacă pe arhiepiscopul Milanului, și pe mai mulți cetățeni de vază, căci prilejul i se pare foarte potrivit ca să-și pună robusta virilitate în contrast cu slăbiciunea tînărului suveran. « I-a făcut o viață infernală », povestește ambasadorul orașului Ferrara. La amenințările regelui Ferrante, Lodovico mai adaugă că în caz de neconsumare a căsătoriei, va trebui restituită toată zestrea și nevasta în același timp. Jignit, umilit, Gian Galeazzo a înfruntat acest tribunal sub privirile batjocoritoare ale judecătorilor. Dar dacă Lodovico spera să-l pună pe nepotul său într-o situație și mai neplăcută și să se ofere chiar, poate, să-l ajute la perpetuarea neamului Sforza, ca mulți dintre cei ce se știu foarte abili, el a mers totuși prea departe.

Pe chipul copilăros al lui Gian Galeazzo se ivește o nouă expresie: el își dă seama că vor să-i răpească pe singura ființă omenească care îi aparține cu adevărat. Dacă străina îl sperie, singurătatea la care se vede osîndit pe neașteptate îl înspăimîntă și mai mult. Ambasadorul casei d'Este care îl urmărește, interpretează cu foarte multă justețe sentimentele sale: « Întotdeauna dorim ceea ce ni se refuză », spune el sentențios, înțelegînd că sub ploaia amenințărilor brutale adolescentul devenise bărbat.

Gîlceava nu se stinsese de tot, cînd la 13 ianuarie 1490 invitații se îngrămădesc la porțile castelului ca să ia parte la sărbătorire. Ei observă — și asta le ațîță curiozitatea — bucuria ce luminează chipul lui Lodovico și tristețea amestecată cu indignare de pe fața Isabellei.

Curînd însă decorul sălii de festivitate pune stăpînire pe toată atenția spectatorilor.

Musafirii de vază și familia își ocupă locurile pe un podium ridicat în mijlocul sălii, în timp ce la stînga o tribună uriașă « se înalță ca un munte », spre a îngădui mulțimii să vadă spectacolul. Plafonul sălii s-a preschimbat într-o boltă de verdeață, « schelă pentru o cupolă de sărbătoare » notează Leonardo în carnet, cu lămuriri amănunțite. (B. f. 54 v.)

Bătăi de tobă ritmează glasurile trîmbițelor și ale fluierelor. Mătasa și brocartul, încărcate de broderii grele, foșnesc, clinchetul giuvaerurilor și al lanțurilor de aur însoțește fiecare gest care face să se aprindă focurile diamantelor și rubinelor și să scapere faldurile stofelor aurii. Chipurile femeilor se deschid ca niște flori între aripile largi ale mînecilor. Un val de parfum înăbușitor se ridică, fiindcă în acest oraș — singurul care are o universitate a parfumierilor — bărbaților și femeilor le plac mirosurile grele și exotice; lenjeria, ciorapii, încălțămintea sînt scăldate în smirnă, mosc, scorțișoară și aloe. Efluvii de ambră năvălesc din mănuși și coafuri, amestecîndu-se cu miresmele dafinilor ce împodobesc sala. Deodată semnalul răsunător al tamburinelor cu zurgălăi înfioară toată asistența. Isabella de Aragon deschide balul cu un dans napolitan. Pare încremenită din creștet pînă în tălpi în demnitatea ei princiară. O pelerină de satin alb îi acoperă cu falduri grele rochia din brocart

 aurit. În ciuda dezamăgirilor crunte, ea și-a păstrat

avîntul copilăros și ochii îi strălucesc văzînd minunatul alai de măști care îi aduce omagiul tuturor principilor de pe pămînt. Aceste personaje îmbrăcate în costume ciudate și care se învîrtesc de-a lungul și de-a latul sălii au fost zămislite de fantezia unui om care n-a călătorit niciodată: spanioli în mantii de aur, polonezi cu coroane de flori pe cap, unguri cu scufii încărcate de giuvaeruri, nemți cu panglici ieșindu-le prin deschizăturile tunicilor. Un dansator deghizat în cavaler conduce cortegiul măștilor franceze, bărbați în catifea neagră poartă lanțuri grele, « care se încrucișează peste pieptul lor ca niște zgărzi de cîini », constată unul din invitați. Femeile poartă trene lungi, dublate cu hermină, pe care le duc paji; aripi de stofă neagră prinse pe capete și bătute cu șiruri de perle le cad pe umeri.

Deodată se aude un tropăit de cai: călăreți costumați în turci descalecă în fața tribunei. Cel mai somptuos dintre ei ține în mînă un sceptru de aur. Se înclină în fața Isabellei și-i explică într-un discurs întortocheat că, deși Sultanul nu are obiceiul de a onora serbările creștine, el totuși nu s-a putut împotrivi imboldului de a-i depune la picioare omagiile sale. Și ambasadorul se așază după obiceiul turcesc la picioarele Isabellei. Veșmîntul său bogat trezește atîta admirație, încît Lodovico se simte eclipsat și părăsește sala ca să-și schimbe tunica de catifea maron cu o haină după moda turcă, toată brodată cu aur. Măștile tuturor țărilor se unesc în dans; bufonul îi atrage într-un vîrtej din ce în ce mai iute, făcînd să răsune zurgălăii cu care e acoperit.

Spectatorii, neobosiți la petrecere, își văd de dansul lor aruncînd din cînd în cînd cîte o privire curioasă spre cortina mare de catifea neagră ce ascunde peretele din fund al sălii.

Abia pe la miezul nopții începe adevăratul spectacol. Cortina se întredeschide și un copil deghizat în înger, cu un glas subțire, pițigăiat, anunță că vor urma minuni nemaivăzute și nemaiauzite pînă atunci. Un vuiet de uimire salută ridicarea cortinei, țipete ascuțite de femei țîșnesc de pretutindeni și fiecare dintre cei de față, după spusele martorilor, se simte transportat într-un adevărat paradis. O emisferă uriașă, construită de Leonardo, cu partea dinăuntru din belșug aurită, reprezintă bolta cerească. E presărată cu stele, cele douăsprezece semne

ale zodiacului sclipesc îndărătul unor geamlîcuri mici, în timp ce cele șapte planete mari, orînduite după rangul fiecăreia se înalță pe un piedestal. Acțiunea imaginată de Lodovico dă frîu liber — după gustul epocii — lingușirilor grosolane și exagerărilor interesate de curtenie: frumusețea Isabellei a trezit gelozia lui Apollo, iar Jupiter intervine personal în favoarea lui, trimițîndu-l pe pămînt pe zeul Mercur, care va conduce în fața celei mai frumoase și mai virtuoase dintre principese cele trei Grații păgîne și cele șapte Virtuți creștine.

În lumina orbitoare răspîndită de sfera aurie, cele șapte planete se învîrtesc pe soclurile lor, zeii Olimpului coboară de pe tronuri; pînă și Jupiter lunecă pe vîrful unui munte, Grațiile și Virtuțile, și ele, parcă zboară prin văzduh, stelele pîlpîie, nimfele își agită făcliile lor albe, glasul cristalin al celebrului cor ducal acoperă zgomotul unei mașinării ascunse. Cînd, în sfîrșit, Grațiile și Virtuțile o însoțesc pe Isabella pînă la ușa odăii ei, chipul tinerei prințese strălucește de atîta bucurie, « încît ai spune că este un soare », remarcă un diplomat.

Tînărul duce a sorbit și el la rîndul său o încredere nouă din bucuria aceasta. El își îndreaptă umerii plăpînzi într-o atitudine plină de dispreț orgolios, după exemplul portretelor părintelui său.

Peste un an Isabella va da un moștenitor tronului milanez, dar puțin timp după sărbătorire, toate curțile au și aflat că, în fine, Gian Galeazzo a descoperit în vinele sale sîngele aprig al neamului Sforza. Ambasadorul orașului Ferrara îi raportează suveranei lui « că ducesa e însărcinată și că pe duce îl doare burta, întrucît își muncise cu prea mult zel ogorul ».

Sărbătoarea Paradisului pe lîngă toate celelalte l-a împăcat pe Lodovico cu pictorul său. Pe duce l-au fermecat îndeosebi invențiile minunate înfăptuite de el. Bărbatul ursuz și tainic păstrează o pasiune copilărească a jocului, un gust al păcălelii, de altminteri singurul gust comun pe care l-a avut vreodată cu Leonardo. Astfel, într-o bună zi, el comandă trei haine cărămizii brodate cu devize spaniole, pentru tînărul duce, pentru Galeazzo de San Severino și pentru el însuși; mergînd de braț tustrei apar la o recepție. Dintr-o dată se aude o sonerie răsunînd din tunicile celor doi tovarăși ai lui; un mecanism de ceasornic a fost ascuns cu dibăcie sub broderii:

cei doi tineri tresar speriați, în timp ce Lodovico izbucnește într-un nesfîrșit hohot de rîs.

Pe Leonardo l-au interesat totdeauna mecanismele de orologerie; tocmai către acești ani pune la punct o invenție care avea drept scop să prelungească durata mișcării. Într-un ceasornic așază patru cilindri cu resort, fiecare legat de un angrenaj printr-un șurub fără sfîrșit. În timp ce cilindrul de jos se pune în mișcare, cel dinaintea lui se învîrtește pînă la epuizarea resortului; următorul preia mișcarea și așa mai departe. (B. f. 50 v.) Inventează de asemenea un aparat ciudat: un fel de deșteptător. Obișnuit să lucreze pînă la ore tîrzii, îi vine foarte greu să se scoale devreme. Îi place să trîndăvească în pat visînd pe jumătate treaz, urmărindu-și gîndurile hoinare. Pentru a se vindeca pe sine și pe alți visători ca el de acest dulce obicei, construiește o schelărie de lemn pe care o așază la o oarecare distanță de picioarele patului său. Pune o pîlnie umplută cu apă care în cursul nopții va picura într-un recipient. Acesta se termină cu o țeavă așezată la marginea patului și care funcționează drept pîrghie; duce la o cupă turtită plină cu apă. Cînd recipientul așezat sub pîlnie se umple, el se apleacă; pîrghia se ridică; cupa se varsă în țeavă, care ridică brusc piciorul celui care doarme. « Acesta e un ceasornic foarte folositor celor ce trebuie să-și drămuiască timpul», afirmă Leonardo. (B. f. 20 v) Această invenție ciudată și complicată, fără prea mare valoare practică, se bazează totuși pe un principiu întrebuințat adeseori în tehnica modernă sub numele de « releu mecanic » și care constă în întrebuințarea unui efort relativ mic, pentru a pune în mișcare o forță mai mare.

Numeroasele invenții făcute de Leonardo în timpul acela, par să arate că el este înnebunit de posibilitățile tehnicii, preocupîndu-se doar pe planul al doilea de scopul invenției, dar în primul rînd de posibilitățile nelimitate ale forțelor pe care le naște, le stăpînește și pe care le amplifică. Nu contenește să admire mecanismul roților dințate, precizia cu care se îmbucă și exclamă: « Aceasta urmează îndată după arta tiparului, aplicarea ei nu este de mai mic folos, aduce profituri mai multe și este invenția cea mai frumoasă și cea mai plină de dibăcie ». (Cod. Atl. 356 a.) Gîndul lui e doar la jocul roților dințate, e ca obsedat de mișcarea lor, imaginînd

într-una posibilitățile cele mai diverse pentru întrebuințarea lor. Cea mai mare parte a invențiilor sale au rămas pe hîrtie, uitate, poate chiar batjocorite pe timpul său, pentru a fi din nou inventate în pragul epocii moderne. El utilizează roțile dințate pentru învîrtirea frigărilor de bucătărie, acestea fiind primele grătare mecanice. În trecere pomenește și de acțiunea aerului cald; pe unul din proiectele sale se vede într-adevăr o mică turbină montată în interiorul unui cămin și care e pusă în mișcare prin căldura focului: « astfel carnea se frige cel mai bine, căci friptura se întoarce mai încet sau mai repede după tăria focului », explică el. (Cod. Atl. 5 v.a.) El mai inventează și un teasc, de asemenea pus în mișcare de roți dințate, care va permite exploatarea mai bună a recoltei măslinilor în Lombardia: « Îți făgăduiesc că măslinele vor fi atît de stoarse, încît rămășițele vor fi aproape uscate ». (Cod. Atl. 14 r. a.) El nu se mulțumește însă cu perfecționarea sau transformarea aparatelor de uz curent. Concepe în curînd un proiect de o îndrăzneală fantastică pentru epoca aceea: aplicarea mecanicii la deplasările omului. De mult timp îl izbise faptul că mijloacele de locomoție n-au evoluat de secole. Dorința de a reduce distanțele îl cuprinde de timpuriu și ea nu se va închina decît în fața visului de a stăpîni văzduhul. Într-unul din primele sale desene, Leonardo concepuse un mecanism utilizabil «ca mijloc de a învîrti roțile unei trăsuri ». (Cod. Atl. 4 v. a.) După ce inventase, în decursul studiilor sale militare, carul de luptă pus în mișcare din interior, mergînd pe firul acestei idei el va concepe prima trăsură automată care să îngăduie transportul de persoane. Ea se compune dintr-un șasiu de lemn acoperit cu pînză. Mișcarea se declanșează prin două resorturi semieliptice care prin mijlocirea unor frînghii o transmit la două roți dințate orizontale care se îmbucă. Axa uneia dintre roți se prelungește pînă sub șasiu și se întîlnește cu osiile roților din spate. Pe acest ax, Leonardo fixează o roată dințată în formă de coroană, realizînd astfel acea compensare a vitezelor, numită în limbajul automobilismului modern « diferențialul » și care le asigură roților în viraj un număr de turații diferit. Tocmai acest dispozitiv lipsea la primele automobile cu aburi și problema avea să subziste pînă la mijlocul secolului XIX, cînd avea

să fie în sfîrşit rezolvată de către Pacqueur. Afară de acestea, maşina lui Leonardo mai era prevăzută cu un pivot de direcţie prins într-un inel, fixat de şasiu şi care se termina printr-o roată pe care o manevra conducătorul. Acest volan primitiv semăna în mod ciudat cu ghidoanele primelor biciclete. Dar maşina lui Leonardo abia ar fi putut parcurge cîteva sute de metri. Şi de astă dată în faţa ochilor săi de vizionar, s-a ivit una din cele mai importante cuceriri ale omului modern, spre a se cufunda numaidecît într-o uitare de veacuri.

În mijlocul acestor lucrări felurite, Leonardo nu uită că primele sale succese de la curte se datorează unei lăute de argint, şi aplică mecanismul roţilor dinţate la construirea unui instrument numit de el *viola organista* şi care — prin mijlocirea unei strune fără capăt — produce sunete identice cu ale viorii. O roată dinţată, în centru, pusă în mişcare printr-un resort se freacă de nişte lame din tinichea aşezate două cîte două pe nişte axe orizontale şi aceste axe transmit corzii fără capăt o mişcare de dute-vino. Peste un secol, în lumea muzicală îşi va face apariţia un instrument aproape identic: invenţia i se atribuie lui Hans Haydn cel Bătrîn din Nürnberg.

Pe vremea lui Leonardo şi toba este foarte la modă, e în fruntea tuturor defilărilor, ia parte la toate serbările. Leonardo, veşnic îndrăgostit de tehnică, concepe un fel de cutie mare ale căror baghete sînt acţionate de un dispozitiv de roţi dinţate. (Cod. Atl. 355 r.e.) Dar, cum acest mecanism necesită întrebuinţarea unei manivele, instrumentul nu-l satisfăcea. Atunci inventează o tobă de dimensiuni uriaşe purtată de un cărucior pe care e deajuns să-l pui în mişcare pentru ca el să acţioneze asupra unor cilindri prevăzuţi cu ţăruşi: aceştia fac ca baghetele să lovească burduful tobei. Tot printr-un mecanism de roţi foarte complicate a făcut Leonardo, la sărbătoarea Paradisului, ca personajele să urce şi să coboare. Invitaţilor care urmăreau această evoluţie miraculoasă le părea rău văzînd atîta strădanie şi atîta ingeniozitate cheltuită pentru spectacolul unei singure seri. Totuşi, se pare că decorul Paradisului a mai fost folosit şi cu un alt prilej, deşi povestirile contemporanilor nu mai pomenesc numele lui Leonardo. La 12 ianuarie al aceluiaşi an, se sărbătoreste la Genova

căsătoria Eleonorei de San Severino cu un nobil venețian Giovanni Andomo; un spectacol minunat se desfășoară sub ochii spectatorilor: într-o emisferă uriașă se vede Jupiter tronînd cu Apollo, înconjurat de toate planetele. Pe neașteptate cerul se deschide, luminat extraordinar, «un cer adevărat» spun spectatorii; coboară patru îngeri care se alătură Virtuților cardinale. Numai că de data asta, mobilizarea Olimpului și a creștinătății se face în onoarea lui Lodovico: Jupiter anunță că va trimite pe Pămînt «un Maur cu spirit divin» și acest Maur apare înconjurat de cete îngerești.
În urma acestor spectacole, Lodovico nu se mai îndoiește că Leonardo n-ar fi în stare să realizeze monumentul lui Francesco Sforza. Iar Leonardo la rîndul său și-a dat seama că ar trebui să impună limite geniului său creator și să părăsească visul unei inaccesibile perfecțiuni. Totuși el suferă din pricina concesiilor pe care trebuie să le facă și, în jocurile sale de cuvinte, al căror limbaj în imagini îi slujește adesea drept mijloc de a se destăinui, își notează toată descurajarea: «Pînă în prezent n-am creat nici o operă», spun desenele sale, apoi se răsgîndește și, ca și cum și-ar fi regăsit respirația și credința în el însuși, adaugă: «dar știu că operele mele actuale îmi vor asigura triumful» (Windsor).
Trei luni după sărbătoarea Paradisului — 23 aprilie 1490 — Leonardo scrie sub un nou proiect de monument: «Am reînceput calul». (C.f. 15 v.)
Nu mai locuiește la frații de Predis, Lodovico i-a dăruit un atelier spațios în vechiul castel, Corte Vecchio, și i-a pus la dispoziție încă o încăpere, la mansardă, unde îndărătul ușilor bine închise, Leonardo își face experiențele lui secrete. Încăperea dă pe acoperișuri și se învecinează cu turnul San Gottardo. De aici se vede Domul, schelele împrejmuiesc edificiul încă neterminat; Leonardo aude bătăile de ciocan ale dulgherilor, privește lucrătorii înălțînd o coloană, așezînd o statuie în firida ei, tăind grinzi cu ferăstrăul sau înjghebînd un acoperiș provizoriu. Și mereu îl șochează lipsa uneltelor, mecanismele rudimentare, risipa de forță și de timp. Hoinărind pe străzile Milanului, se oprește la toate șantierele, s-ar vîrî peste tot, împărțind generos sfaturi, arătîndu-le meșterilor cum să-și facă treaba. Ajuns
 acasă, rectifică fiece procedeu greșit și inventează dispo-

zitive noi pentru a simplifica lucrul. Sub schița unei ferestre gotice de stil lombard, care e ca amintirea unui lucru de curînd văzut, desenează un șir întreg de unelte, de cazmale, lopeți, ciocane, roabe și arată calea cea mai rapidă pentru demolarea temeliilor. (Cod. Atl. 295 v. B. f. 66 v.)

Pune la punct un sfredel bazat pe principiul tirbușonului modern, foarte asemănător de altfel cu cel pe care Bernard Palissy îl va inventa în jurul anului 1580. (B. f. 65.)

Pentru ridicarea pietrelor grele, inventează o gheară cu trei clape combinate. (Cod. Atl. 359 v. b.) Pentru a înălța coloanele, imaginează o macara pusă în mișcare de roți dințate, pe urmă alta pe același sistem, mai înaltă și mai îngustă, cum se mai văd și în zilele noastre pe șantierele clădirilor. (Cod. Atl. 49 v.a.) De asemenea pune la punct un fel de ascensor, grație căruia un clopot greu de bronz poate fi ridicat cu ușurință pînă în clopotniță. (Cod. Atl. 365 r. b. B. f. 71 r.) O invenție deosebit de importantă pentru o epocă în care toate conductele de apă sînt construite încă din trunchiuri de copaci, este un sfredel cu care trunchiurile pot fi găurite de jos în sus, fiind așezate vertical, rumegușul scurgîndu-se cu ușurință. Pe măsură ce sfredelul se învîrte, platforma spiralei se înalță și ea, ridicînd lucrătorul care mînuiește instrumentul (B. f. 47 v.), un sistem ingenios ce nu va fi pus în aplicare decît spre sfîrșitul secolului XVIII de către inginerul german Peschel.

În vremea aceea problema acoperișului mai prezintă încă o greutate majoră. Leonardo inventează o lampă de sudat, care îngăduie sudarea pe loc a tablei. (B. f. 14 r.) Astfel echipat, înarmat cu un arsenal întreg de unelte și de mașini, așteaptă să i se încredințeze o lucrare importantă unde să le poată pune în aplicare.

În sfîrșit, ocazia mult așteptată pare să se arate. În vara anului 1490, Lodovico îl însărcinează pe secretarul său Bartolomeo Calco să trimită la Pavia — unde se construiește o catedrală nouă — pe arhitectul Francesco di Giorgio Martini din Siena, să supravegheze lucrarea. Ducele, care e convins, ca întotdeauna, că trei păreri fac mai mult decît două, adaugă în post-scriptum că maestrul Leonardo da Vinci și maestrul Giovanni Amadeo îl vor înso · în misiunea lui. De trei ani Domul

din Pavia este obiectul unor discuții aprinse. Cristoforo Rocchi, arhitectul local, sau cum singur se denumește cu modestie « maestru în lucrări de lemn », elaborase un proiect, care nu-i altceva decît o copie redusă a bisericii *Sfînta Sofia* din Constantinopol. Planul său îi cucerește pe locuitorii orașului: dar Cardinalul Ascanio Sforza, fratele lui Lodovico și episcopul Paviei, care în mare parte finanțează construcția, văzuse în decursul călătoriilor sale atîtea monumente mari, construite într-un stil mai nou, încît dezaprobă această copie banală. În 1488, Amadeo fusese pus să facă un alt plan, apoi a fost chemat Bramante care a propus cîteva modificări importante. Dar cetățenii Paviei au o părere prea bună despre prea scumpul lor « maestru în lucrări de lemn » ca să primească judecata unui venetic. În cele din urmă, Lodovico, în timpul unei șederi la Pavia, intervine personal, ordonînd o anchetă, făcută de mai mulți experți milanezi.

Ca să se pregătească pentru noua lui sarcină, Leonardo începe o serie de schițe. Ca și Bramante și el preferă forma crucii grecești, revenind asupra ei neîncetat, în felurite variante. Pe unsprezece file ale Cod. Atl., el caută toate combinațiile ce se pot înscrie într-un pătrat și repetă studiul pe opt desene din carnetul B. Pare a avea o deosebită predilecție pentru bolta sprijinită pe patru stîlpi la intersecția tindei și a corului. Ba adaugă abside în cele patru laturi; ba prevede patru turnuri în colțuri; una din schițe unde ritmul semiboltelor absidelor e continuat de bolțile turlelor, împlinindu-se cu toată forța în puternica boltă centrală, amintește în mod curios de armonia perfectă a vechiului plan al Sfîntului Petru din Roma. Leonardo mai schițează în afară de aceasta alte cîteva biserici de un plan octogonal, cu o coroană de opt capele identice care aduc cu Capela degli Angeli a lui Brunelleschi de la Florența sau cu biserica *Santa Maria in portico* de la Pavia. Într-un alt desen capelele octogonale sînt legate de octogonul interior printr-o serie de firide; un altul înfățișează capele rotunde așezate diagonal, cu clopotnițe deasupra.

Cu toate că Leonardo înșiră toată gama de posibilități pe care le oferă desenul crucii grecești, totuși își dă seama că în Lombardia crucea latină e mult mai cunos-

cută. El desenează atunci o serie de biserici cu tinda prelungă, inspirate din construcții existente, ca San Sepolcro sau San Lorenzo din Milano. Le încheie cu trei abside de aceleași dimensiuni (B. f. 522) sau încon-joară cupola cea mare cu opt cupole mici.

Acest proiect corespunde în multe amănunte cu modelul în lemn, făcut mai tîrziu de Rocchi și care încă mai e păstrat la Pavia: vedem într-însul aceeași colonadă, același turnuleț care se înalță grațios din boltă. Dar cu toată această asemănare, nu se știe în ce măsură au putut fi întrebuințate în mod practic planurile lui Leonardo. În orice caz ședera la Pavia va fi pentru el un izvor de inspirații și de descoperiri neașteptate. Observator pasio-nat, veșnic atent la oameni și la obiceiurile lor, Leonardo va recolta tot ce-i pică sub ochi. Francesco di Giorgio Martini nu rămîne la Pavia decît cîteva zile. Locuiește cu Leonardo la hanul Sarazinului; societatea care între-prinde construcția Domului le plătește șederea, care nu se ridică de altminteri la mai mult de douăzeci de lire. Leonardo mai rămîne la Pavia după plecarea colegului său. Îl însoțește un discipol, pe nume Marco — probabil Marco d'Oggiono. Pe acest tînăr, care abia a împlinit douăzeci de ani, maestrul îl învață cum să-și deschidă mai bine ochii pentru a privi lumea. Leonardo însuși n-a prea călătorit altfel decît cu imaginația. Nu cunoaște monumentele antice decît după reproduceri. În piața Domului din Pavia el contemplă o statuie în bronz care, zice-se, îl reprezintă pe Gisulf, regele Goților, numită de popor «Regisole». Leonardo se plimbă în jurul monumentului — gîndindu-se la celălalt monu-ment a cărui schiță s-a apucat din nou s-o facă. Calul de bronz al lui Regisole este strașnic înfipt pe picioarele sale, pe cînd armăsarul lui nu făcea impresie decît pe hîrtie. Leonardo găsește aici încă un prilej de mîngîiere pentru eșecul său: «În statuia de la Pavia mișcarea calului este mai lăudabilă decît oricare alt lucru... Trapul are aproape aceeași înfățișare ca aceea a unui cal liber», scrie el și acest *aproape* este ca o punte arun-cată între vis și realizare.

Omul care n-a încetat să le repete artiștilor că ei trebuie să se întemeieze doar pe studiul naturii, mama artelor, adaugă: «Imitarea lucrurilor din antichitate este mai vrednică de laudă decît aceea a celor moderne» (Cod.

Atl. f. 147 r.), ca și cum intransigența lui obișnuită ar fi fost zdruncinată fie de sentimentul că n-a izbutit întocmai, fie de relaxarea pricinuită de această călătorie. Tot la Pavia vede pentru întîia oară ruinele unui teatru antic, înălțat odinioară de regele Theodoric. Emoția lui nu se mărginește la admirarea ruinelor unei lumi dispărute: ca om al epocii sale, Leonardo este însuflețit de același spirit în care strămoșii lui și-au ridicat edificiile, și el se simte în stare să utilizeze ruinele spre folosul vremii sale. Elaborează un proiect pentru transformarea edificiului antic într-un « teatru pentru ascultarea liturghiei ». Urmărește această idee ciudată, perfecționînd-o în felurite chipuri. Adaugă amfiteatrului clasic un edificiu dreptunghiular împărțit în trei naosuri cu o absidă pe fiecare latură. (B. f. 52) Așază în mijlocul arenei un trunchi de coloană care va sluji drept amvon. Atît de înflăcărată este imaginația lui și atît de mare încrederea în elocința contemporanilor săi, încît vede parcă un poet creștin ținînd o predică în mijlocul unui teatru păgîn. Dar aceste reconstituiri încă nu izbutesc să satisfacă nostalgia lui pentru nemărginire. Adaugă trei rînduri de bănci în semicerc, care împrejmuiesc ca o absidă corul dreptunghiular și arată că tot edificiul va fi acoperit cu o boltă imensă. (B. f. 55 a.) Totuși viziunea ruinelor nu-l părăsește o clipă și vrînd parcă să se lepede de obsesie, reface totul, de data aceasta așezînd băncile în jurul scenii, într-un cerc închis doar pe trei sferturi, ca într-un teatru modern. Edificiul este așezat pe vîrful unui deal: scări și arcade converg ca niște raze spre această clădire rotundă, acoperită cu o boltă impunătoare. Leonardo nu găsește alt nume pentru acest Pantheon ciudat în afară de acela destul de vag de « loc unde se țin predici ». (Ash. II f. 8 a) Visurilor sale nemăsurate și imposibile născute din febra creatoare li se alătură planul cel mai straniu și cel mai enigmatic ce s-a putut înfiripa vreodată în mintea unei ființe omenești, chiar dacă ar fi fost ca a lui Leonardo, obișnuită să deplaseze neîncetat limitele posibilului. În vederea cărui prilej solemn sau cărui defunct ilustru a conceput el mausoleul uriaș al cărui desen îl face atunci? Dacă va fi fost doar un vis, pe care-l mai visează încă, viziunea lui e totuși atît de precisă, încît ne face să credem că cel

 puțin în timpul cînd își întocmea proiectul, Leonardo

credea că într-o zi îl va putea duce la bun sfîrșit. Și va fi cheltuit multă răbdare și fără doar și poate și foarte mult timp ca să-i determine proporțiile gigantice, ca să-l elaboreze în cele mai mici amănunte pînă și în felul în care se vor îmbuca pietrele.

Edificiul său sub formă de piramidă se înalță pe o colină artificială în mijlocul unui peisaj vălurit. Scări în pantă lentă urcă din două părți spre o platformă unde o galerie străpunsă de șase intrări îngăduie accesul spre camerele mortuare. Tot interiorul monumentului e construit în dale de piatră — de granit, pare-se — în stare să reziste asalturilor timpului și omului.

Aceste dale cu unghiurile rotunjite ca niște grinzi sînt așezate cu atîta dibăcie, încît alcătuiesc o boltă puternică, un amestec ciudat de stil micenian cu stilul epocii sale.

După proporțiile indicate de Leonardo, mausoleul trebuia să aibă în jur de șase sute de metri în diametru la baza lui rotundă. Înălțimea lui era cît a unui turn de catedrală gotică. Deasupra platformei, piramida continua să urce pentru a se sfîrși într-un templu circular înconjurat de coloane ușoare și a cărui cupolă — ca și a Pantheonului antic — rămînea deschisă, ca și cînd doar cerul ar fi demn să încoroneze această gigantică slăvire a morților. Aici și-ar fi putut găsi loc de veci mai multe generații de suverani, camera mortuară putînd adăposti cinci sute de urne. Dar suveranii de care depinde Leonardo n-au orgoliul supraviețuirii cum îl aveau faraonii sau etruscii, ale căror mausoleuri, ce seamănă în chip ciudat cu cel al lui Leonardo, stau încă îngropate în pămîntul Italiei. Mai marii vremii sale, cu lăcomiile lor nesăbuite, cu neliniștile momentului, prizonieri ai prezentului, nu se gîndesc de loc să le asigure strămoșilor lor un loc de odihnă veșnică, nici să vină să mediteze pe mormîntul lor asupra tainelor vieții și morții. Și planul lui uriaș dispare fără a lăsa nici o urmă, așa cum apăruse pe neașteptate fără nici o legătură cu prezentul sau cu viitorul. Este o perioadă din viața lui Leonardo, în care acest om cu interese exclusiviste nu se pasionează decît de arhitectură. Pentru el totul se transpune pe planul construcției; orice impresie nouă îi prilejuiește o invenție arhitecturală. S-ar părea că din tot ce poate cuprinde cu privirea, el alege doar ce este în legătură cu noua lui

pasiune. Cînd se plimbă pe malurile rîului Tessin, nu-l atrage nici peisajul, nici lumina, ci lucrările de refacere ale vechilor întărituri care înconjurau cetatea. (B. f. 66 r.)

Cînd vine noaptea și pașii îl poartă prin labirintul străduțelor, femei îmbrăcate în rochii de pînză cenușie îl acostează, și uneori, cu acea curiozitate impersonală pe care o manifestă față de orice lucru, se lasă dus spre cine știe ce casă deochiată, « cuibul rău famat » (*malnido*) cum i se spune la Pavia. Privirea lui nu este atrasă decît de construcția defectuoasă a « templului » în care se oficiază amorul vîndut. Constată că arhitecții nu știu de loc să amenajeze în mod practic locurile de acest fel. Desenează pe loc planurile unei case de toleranță bine organizată: trei intrări le vor îngădui cetățenilor respectabili să intre și să iasă fără a fi văzuți. Un sistem de coridoare îi va pune la adăpost de orice indiscreție. (B. f. 58 r.) Dar această « casă model » nu trezește mai mult interes decît marele său mausoleu și noul proiect rămîne în paginile carnetului — cimitir de comenzi în zadar așteptate — alături de planuri de lăcașuri sfinte și de schițe de cupole bisericești.

În timp ce desenează proiectul acestui *lupanaro*, un roi de gînduri se învolburează în mintea sa și notează pe aceeași filă a carnetului cum trebuie construite sobele castelului, menționînd totodată că în biblioteca aceluiași castel a găsit o carte care l-a impresionat mult. Și totuși castelul orașului Pavia ar fi trebuit să-l intereseze în alte privințe, decît acelea ale amenajării șemineurilor. Castelul se înalță într-un uriaș bloc dreptunghiular deasupra văilor prin care curg rîurile Ticino, Po, Adda și Olone. Fațada, sprijinită de patru turnuri grele, pătrate, se profilează pe cerul limpede ca un zid întunecat încoronat de creneluri. În subterane, ferestruici zăbrelite dau spre apa neagră și stătută a șanțurilor. Aici sînt temnițele cu instrumentele de tortură și celulele osîndiților pe viață, pe care poporul le numește «lunga ședere », *lunga dimora*. Deasupra acestor jalnice beciuri, sălile vaste în care se țin serbările, pavate cu mozaicuri, cu bolțile albastre de culoarea cerului și aurii, își trimit una alteia focurile, reflexele micilor lor oglinzi. Bătrînii meșteri lombarzi au zugrăvit, cum s-au priceput mai
 bine, în stilul lor sever, viața ușoară și risipitoare a curții

Sforza. Aşa se face că Galeazzo Maria, aşezîndu-se la masă putea să se vadă pe el însuşi tronînd în faţa unui prînz îmbelşugat; în altă parte, Bonna de Savoia se recunoştea jucîndu-se cu mingea, şi mulţi curteni şi oameni de-ai casei se vedeau şi ei pictaţi « după natură » cu caii şi cîinii lor. Perechea ducală se dedubla de-a lungul zidurilor, galopînd peste pajişti verzi, vînînd în pădure cerbi şi căprioare, sau pescuind pe malurile argintii ale rîului Tessin.

Dar comoara cea mai de preţ a castelului este biblioteca, aşezată într-unul din turnuri. O scară de marmură pe care puteai s-o urci călare ducea spre o încăpere mare pătrată unde se înşirau manuscrisele, legate în piele de porc, în catifea, în brocarturi aurii şi legate de rafturi de un lanţ de argint; această bibliotecă este una din minunile Italiei. Se povestea că un tînăr cărturar se aruncase în genunchi la vederea acestor comori; că Niccolo da Napoli, Curatorul Ordinului Dominicanilor din Roma, mărturisise că în acest templu al cunoaşterii încercase o fericire mai mare decît înaintea Sfîntului Mormînt de la Ierusalim. Printre manuscrisele pe care Leonardo le-a ţinut în mîinile sale, există unul care avea să-i rămînă deosebit de viu în minte, fiindcă îi deschidea porţile unui tărîm nou. După citirea acestei lucrări, el va nota în carnetele sale: « În Vitello, se găsesc opt sute cinci concluzii cu privire la perspectivă ». (B. f. 58 r.) Altădată, scrie: « Vezi, Vitello care se află în biblioteca de la Pavia ». (Cod. Atl. f. 225) Manuscrisul savantului polonez este cu atît mai important pentru el cu cît, cîteva săptămîni înainte de a pleca la Pavia, se apucase de studiul opticii: în carnetul C. consacrat acestei materii, el notase data: « 23 aprilie, am început această carte şi am reînceput calul ». (C. f. 5 v.)

La Pavia are şi o întîlnire, importantă pentru el, cu învăţatul Fazio Cardano, pe care probabil că-l şi cunoscuse la Milano. Jurist, medic, matematician, Cardano predă ştiinţa sa preferată, matematicile, la Universitatea din Pavia. E una din acele făpturi ciudate care totdeauna au exercitat o deosebită atracţie asupra lui Leonardo. Cardano nu e mai în vîrstă decît el, dar pare un moş, cu umbletul lui cocîrjat, gîrbov, tremurînd din mîini, şi cu ochi decoloraţi, care în umbră lucesc ca ai unei pisici. Spre deosebire de confraţii săi, totdeauna îmbră-

cați în negru, Fazio Cardano purta un veșmînt de un roșu înflăcărat, care-i dădea aparența unui spiriduș. El era socotit de contemporani un miracol al cunoașterii. Aspru cu el însuși și cu ai săi, disprețuind minciuna și convențiile sociale, Fazio Cardano încălcase toate prejudecățile, iar cel mai bun prieten și duhovnic al lui era un biet fierar.

Cu mîinile tremurătoare, Cardano îi oferise lui Leonardo tratatul lui J. Peckham, *Perspectiva Communis*, pe care îl tălmăcise în 1482. Leonardo copiază din el aproape cuvînt cu cuvînt acest pasaj: «Din studiul cauzelor și rațiunilor naturale, pe cercetător cel mai mult îl captivează lumina... Prin urmare, perspectiva trebuie așezată deasupra tuturor îndeletnicirilor și disciplinelor spiritului omenesc... deoarece în ea se găsește nu numai gloria matematicii, dar și a fizicii; ea este împodobită de florile acestor două științe». (Cod. Atl. 200 r.) În momentul în care copiază aceste cuvinte, Leonardo s-a și hotărît să scrie el însuși un tratat despre această «sublimă disciplină spirituală».

Perspectiva fusese cea dintîi mare descoperire artistică a *quattrocento*-ului. Conștiința lui creatoare se trezise o dată cu stăpînirea spațiului. Pictorii cei mai cultivați socoteau o datorie a lor să transmită viitorimii această știință nouă, nu numai prin operele lor, dar și prin expuneri teoretice. Leonardo face o aluzie la această abundență de tratate în prefața lucrării sale. «Văzînd că nu voi putea găsi o materie de mare trebuință sau de desfătare, întrucît oamenii, născuți înaintea mea, au pus stăpînire pe toate temele folositoare, voi face ca cel care, din pricina sărăciei, sosind ultimul la tîrg, și neavînd altceva mai bun de făcut, cumpără toată marfa pe care ceilalți n-au vrut-o, pe care au respins-o socotind-o de mică valoare. Această marfă disprețuită și refuzată, aceste rămășițe zăcînd neluate în seamă după trecerea atîtor și atîtor cumpărători, eu le voi pune în umila mea boccea și ocolind orașele mari, voi străbate satele sărmane, oferind pe un preț de nimic, ce va voi lumea să cumpere». (Cod. Atl. f. 119, r.)

Dacă Leonardo vorbește de «marfă disprețuită», n-o face din falsă modestie: scriind această primă operă destinată publicării, el este sincer chinuit de teama că

 erudiția sa de autodidact va fi privită de sus de umaniștii

îngîmfați. Încearcă săi dezarmeze pe criticii săi viitori, recunoscîndu-și cu umilință ignoranța, pe urmă, brusc, îi atacă cu furie, pentru a se sustrage imputărilor cu care ar putea fi copleșit « un om fără carte ».

Lucrarea lui *Introducere în perspectivă* are un subtitlu: « Despre Rostul Ochiului ». Leonardo își dă seama că pătrunde într-un teritoriu încă neexplorat și considerațiile lui asupra « competenței » nu-l împiedică de loc să se lege și de autorii clasici care și-au pierdut timpul în speculații sterile. « Ia, vezi, așadar, cetitorule, ce putem crede despre cei vechi care au vrut să afle ce este sufletul și viața — lucruri cu neputință de dovedit — pe cînd acelea ce pot fi azi cunoscute sau dovedite de experiență, au rămas timp de atîtea secole necunoscute sau greșit interpretate. Ochiul, care își demonstrează atît de limpede funcțiunea, a fost definit, *pînă la vremea mea*, într-un anume fel, pe cînd eu am descoperit pe calea experienței că lucrurile stau cu toutl altfel. » (Cod. Atl. f. 119. r.)

Înaintașii lui Leonardo de obicei neglijau teoria vederii, mulțumindu-se cu interpretarea adesea eronată a științei clasice. Discipolii școlii platoniciene credeau că ochiul, fiind convex și în consecință mai potrivit pentru distribuție decît pentru recepție, trimite raze vizuale care captează imaginea unui obiect de care pînă la urmă sufletul va lua cunoștință. Această « teorie a tentaculelor » admisă de Euclide și de Ptolomeu, a dăinuit nu numai pînă în epoca lui Leonardo — cum el singur spune — dar chiar mult mai încolo un elev al lui Bramante explică în tratatul său despre perspectivă, că razele vizuale sînt trimise de ochi către obiectul pe care vrea să-l « prindă ».

Asta crezuse și Leonardo la început: « Ochiul trimite prin aer imaginea lui tuturor obiectelor care îi sînt opuse primindu-le în el ». (Cod. Atl. f. 136 r.) Dar după ce a studiat îndeaproape teoria vederii, combate această afirmație cu o violență ce revelează întotdeauna la el o lepădare de propriile sale erori. « Este cu neputință ca ochiul să-și trimită în afară, prin raze vizuale, puterea lui de a vedea. » (Arh. T. f. 32 b.) El împrumută de la Aristotel teoria după care lumina ca și sunetul au nevoie de un « medium » ca să se propage « așa cum piatra aruncată în apă stîrnește cercuri al căror centru este ea, așa cum se propagă sunetul. . . fiecare corp își distribuie

imaginile » scrie el la începutul studiului său. (A. f. 9 v.) Noțiunea de imagini denumite de el și « similitudini » sau « specii » e luată din scolastică, care le atribuie obiectelor însușirea de a transmite simțurilor omenești formele lor. Își închipuie aerul plin de aceste imagini pe care ochiul le atrage spre el ca un magnet. (A. f. 27 r.) Printre aceste praguri de erori, Leonardo se înalță pînă la adevărata teorie a vederii; experiențele făcute de el îl ajută să se lepede puțin cîte puțin de falsele noțiuni tradiționale.

Ia o foaie de hîrtie pe care o străpunge cu un bold; privește prin această gaură minusculă și vede un fascicul de raze care, convergînd, formează un con. Lăsîndu-le să treacă și să cadă pe un perete alb, el observă că fascicu-lul se lărgește din nou. Cîtva timp mișcă foaia de hîrtie, îi lărgește gaura în formă de stea și se amuză pe socoteala « frumoaselor efecte de perspectivă ». De aici trage prima concluzie: « Cer îngăduința să afirm că orice rază de lumină străbătînd aerul formează o linie dreaptă ». (A. f. 8 v.) În sprijinul acestei afirmații citează principiul lui Aristotel, după care orice acțiune naturală se produce pe calea cea mai scurtă, iar linia dreaptă este calea cea mai scurtă. (A. f. 10 v.) Aceeași afirmație ar fi putut-o găsi în *Optica* și *Catoptrica* lui Euclide. Dar nu cu-noștea această lucrare ce avea să fie publicată doar în 1557 la Paris.

După experiența cu foaia de hîrtie, Leonardo face altă experiență cu o cutie dreptunghiulară, în care razele soarelui pătrund printr-o gaură practicată într-o placă subțire de fier: razele se încrucișează pe peretele din fund al cutiei. Astfel realizează camera obscură, mențio-nată de arabi și pe care Alberti se pare că a cunoscut-o, dar pe care Leonardo o pune primul la punct în mod definitiv. Fiul prietenului său, Fazio Cardano — Gero-lamo — nu va avea decît să-i pună o lentilă ca să obțină o cameră obscură perfectă a cărei invenție va fi atribuită mai tîrziu unor învățați din secolul al XVII-lea, de la Porte sau Maurolycus. De altminteri, Leonardo cunoștea de foarte multă vreme efectul lentilelor, aplicat într-o lanternă pe care o folosea la Florența « ca să obțină o lumină puternică și frumoasă ». (Cod. Atl. 9, v. b.) Construcția acestei camere obscure i-a arătat cum se

 răstoarnă conul de lumină. Nu-i mai rămînea decît să

descopere cum se restabileşte imaginea în ochiul omenesc. Dezlegarea acestei probleme nu o află nici la Vitello, nici la înaintaşul său, învăţatul arab Alhazen. Intreprinde atunci studiul ochiului în sine. Interesul pentru optică îi trezeşte o nouă pasiune care-l va domina mai tîrziu: studiul anatomiei. « La 2 aprilie 1489, scrie el, am început o carte intitulată *Despre alcătuirea omului* ». Aceste două puternice pasiuni evoluează paralel cu cugetul lui, sau se împletesc, ca atunci cînd întreprinde studiul despre funcţionarea ochiului. El clasifică părţile anatomice numindu-le pupilă, uvea şi iris, deja cunoscute de arabi. Apoi, depăşindu-i pe înaintaşii săi, constată existenţa cristalinului pe care Maurolycus îşi închipuia că l-a descoperit primul cu mult mai tîrziu. Tocmai în cristalin se face, după Leonardo, restabilirea imaginii. Ca şi Maurolycus el nu explică pînă la capăt adevăratul mecanism al ochiului, iar eroarea sa nu va fi îndreptată decît de Keppler, care descoperă în sfîrşit că răsturnarea imaginii are loc pe retină.

În anii ce urmează Leonardo duce mai departe studiile sale de optică şi cel dintîi, dintre toţi învăţaţii, el se apucă de problema vederii binoculare. El o explică prin distanţa dintre cei doi ochi care îngăduie formarea imaginilor diferite din punctul de vedere al perspectivei şi face să apară obiectele sub trei dimensiuni: « Lucrurile văzute cu amîndoi ochii, vor părea mai reliefate ca cele văzute cu un singur ochi », scrie el peste cîţiva ani. (H. f. 49 r.) Se interesează îndeosebi de iluziile optice. După un şir întreg de experienţe, care se pare că îl amuză, el îndreaptă multe erori. Astfel începe prin a-şi pune întrebarea dacă lumina, pentru a se răspîndi, are nevoie de timp, şi la fel cu înaintaşii săi clasici şi medievali, dă acestei întrebări un răspuns negativ. Soarele care răsare — spune el — umple simultan « fără timp » toate părţile emisferei noastre. Totuşi, ceva mai tîrziu el e nevoit să constate că impresiile vizuale nu sînt imediat asimilate de ochi, care se tulbură dacă imaginile urmează una după alta într-un ritm prea rapid. Dovedeşte acest lucru înfigînd un cuţit într-o masă: obiectul oscilează cu atîta iuţeală încît ţi se pare că vezi două cuţite deodată. Tot aşa va da ca exemplu o făclie care învîrtită cu iuţeală, pare că descrie un cerc de lumină. Mai citează şi alte iluzii optice, care se găsesc şi azi în

manualele de fizică cu aceleaşi explicaţii: un corp închis la culoare aşezat pe un fond luminos pare mult mai mic decît este în realitate. (C. f. 24.) Un corp luminos pare mai mare decît un alt corp, de aceeaşi mărime, care nu este luminat. (C. f. 2) O bară de fier care are o grosime egală pare mai groasă la capătul incandescent. (C. f. 12) După asta Leonardo trece la fenomenele de iradiere. Descrie de asemenea iluziile pe care le dau reflecţiile oglinzilor: dacă te aşezi cu cineva în faţa unei oglinzi şi atingi imaginea ochiului celui de lîngă tine «el va avea im-presia că ai atins propriul tău ochi». (Cod. Atl. f. 141 r. b.) Apoi el formulează legile refracţiei aşa cum sînt formulate azi. «Unghiul refracţiei corespunde întotdeauna cu unghiul de incidenţă.» Pentru a dovedi această afirmaţie el ia o bilă goală în care varsă printr-o pîlnie un lichid sau nisip foarte fin. Arată că şuvoiul va ţîşni urmînd unghiul care corespunde lovirii lichidului sau a nisipului de perete. Recurge bucuros la exemplele de acest fel care arată uniformitatea tuturor fenomenelor naturii, similitudinea între undele luminoase sonore şi magnetice. Îi plac de asemenea definiţiile precise şi le repetă chiar bucuros cînd îi par bine formulate. Întrebuinţează de mai multe ori această formulă: «Obscuritatea este o absenţă a luminii, umbra este o mişcare a luminii». (C. f. 14 b.) Distinge trei feluri de umbre care cores-pund variaţiilor de intensitate a luminii. Ilustrează cu nenumărate desene geometrice teoria lui despre «umbra primitivă» şi despre «umbra condiţionată», pe care vrea s-o dezvolte înainte de a trece la demonstraţii practice. (Br. Mus. 17 i. r.)

Stabileşte o comparaţie între două izvoare de lumină, a căror intensitate o măsoară prin diferenţa dintre umbre (C. f. 22 r.), iar desenul cu care însoţeşte această compa-raţie anticipează fotometrul pe care Rumford avea să-l inventeze două secole după el.

Toate problemele, toate legile pe care le descoperă îl tulbură ca tot atîtea minuni şi notează: «Descrie în anatomia ta, cum într-un spaţiu atît de redus (ochiul) imaginea poate să renască şi să se recompună în toată amploarea ei».

Preocupările sale multiple se încrucişează, graniţele dintre ştiinţe se şterg tot mereu. Fără îndoială că cercetările anatomice pe care le face concomitent cu studiul opticei

îl împiedică să termine lucrarea sa asupra perspectivei, a cărei publicare o amînă pentru o dată ulterioară. Dar primele cercetări în anatomie nu au încă nimic din exclusivitatea pasionată cu care ele îl vor acapara mai tîrziu. Interesul pentru anatomie se trezește cu prilejul studierii unor nuduri pentru monumentul lui Francesco Sforza. Carnetul A, început probabil către sfîrșitul anului 1490 și folosit în anii următori, cuprinde mai multe mențiuni ale monumentului și studiilor de nuduri, dar el ilustrează totodată felul în care Leonardo își continua diversele cercetări, după eclipse vremelnice și reveniri repetate. Fuioarele unui caier uriaș urzesc o țesătură de o uimitoare varietate. Studiile asupra perspectivei sînt continuate o bucată de timp, alături de cercetările asupra forței musculare omenești; nici pasiunea pentru arhitectură nu s-a stins încă în el, ea duce la întocmirea unui bilanț al experiențelor, anume un tratat despre rezistența materialelor întrebuințate la construcție. Acest tratat avea să completeze căutările anterioare ale lui Leonardo în legătură cu trăinicia clădirilor și cauzele ruinării lor, de la ansamblul presiunii ce apasă asupra temeliilor pînă la repartizarea sarcinilor pe grinzi. Deși Leonardo n-a putut termina acest tratat, el a izbutit totuși să ajungă la unele concluzii parțiale, ca de pildă studiul asupra arcului, pe care îl numește, în limbajul său plin de imagini: « forța cauzată de două slăbiciuni ». Între timp se apucă de noi domenii de cercetare, ca și cînd diversitatea lucrărilor sale nu i-ar ajunge, și pe una din filele carnetului chiar anunță « Începutul unui tratat despre apă ». (A. f. 53 r. 6.) Schițele din această perioadă oglindesc la rîndul lor preocupări multiple. În timp ce desenează, prin minte îi trec fel de fel de idei și astfel fila devine un inventar al laboratorului său cerebral, ca o secțiune verticală practicată în creierul său. Gînduri lucide și visări se amestecă în chip ciudat. Printre schițele anatomice, printre desenele înfățișînd brațe și picioare, se înscriu siluetele cîtorva coloane. Secțiunile laringelui se învecinează cu motive ornamentale. Pe marginea unei foi pe care sînt înfățișate jocul mușchilor unui picior și legăturile coloanei vertebrale, se ridică un mausoleu ciudat, în stil oriental. Interesul ce-l poartă alcătuirii corpului omenesc, tainei vieții, se asociază cu viziunea unor mărețe și irealizabile

monumente funerare, care continuă să-l obsedeze pe Leonardo...

Pe lîngă aceste schițe care sînt un fel de monolog interior cu tot ceea ce acest solilocviu are în el mai incoerent și mai contradictoriu, studiile anatomice făcute cu creionul de plumb ce le dă aspectul unor gravuri, vădesc grija nesfîrșită pe care Leonardo o pune în cizelarea lor, grija care se învecinează cu duioșia. Desenele din această perioadă, cu secțiunile de craniu, cu profilurile coloanei vertebrale, cu oasele tăiate cu ferăstrăul și orbitele goale, sînt printre cele mai frumoase. Tratatul alcătuirii omului a fost de asemenea scris cu gîndul că va fi publicat. Dar el n-a putut fi terminat, nu numai pentru că Leonardo lucra în prea multe domenii în același timp, dar și fiindcă între ceea ce voia el să săvîrșească și mijloacele pe care le avea la îndemînă era o distanță prea mare. Pentru programul pe care și-l fixase la început, i-ar fi trebuit o viață întreagă numai de cercetări. Interesul său principal, în acest moment, se concentrează asupra unui domeniu puțin explorat pînă atunci: sistemul nervos. El își propune să descrie acțiunea nervilor motori, să descopere nervul care face sprîncenele să se încrunte, și cel care întredeschide buzele într-un surîs. Vrea să afle cauza strănutului, a căscatului, natura foamei, a setei, a dorinței, a somnului, a oboselii și chiar a fiorurilor, a convulsiei,. a paraliziei și a epilepsiei. (W. An. Ir.)

Ca să tragă un folos de pe urma lungilor seri de iarnă — în anul acela căzuse o iarnă grea, posomorîtă — construiește o lampă care aruncă pe paginile albe un cerc mare de lumină. În timp ce torțele fumegînde se joacă cu umbrele, iar lumînările pîlpîie și para galbenă a opaițelor cu ulei se luptă în zadar cu întunecimile, numai atelierul lui Leonardo este scăldat într-o lumină albă și liniștită. Lampa lui se compune dintr-un glob mare de sticlă umplut cu apă, în mijlocul căruia un cilindru apără flacăra ce arde dreaptă. (B. f. 13 r.) Această lampă va fi făcut vîlvă pe vremea aceea, fiindcă el fabrică încă una la fel, montată pe un soclu frumos cizelat și a cărei formă seamănă întru totul cu lămpile de petrol din secolul al XIX-lea.

Dar Leonardo n-a anexat numai nopțile pentru tra-
 valiul său. Toată viața lui pare orînduită pentru ca să-i

înlesnească o muncă rodnică şi paşnică. Se îngrijeşte foarte mult de sănătatea lui, ca de o datorie pe care este conştient că o are faţă de el însuşi. Pentru aceasta, copiază o poezie populară, a cărei banală înţelepciune se potriveşte cu gusturile sale moderate: « Dacă vrei să te simţi bine, nu mînca decît atunci cînd ţi-e foame; cinează puţin seara; mestecă bine bucatele care trebuie să fie simple şi bine fripte; nu bea niciodată vin în afara prînzurilor, mai ales cînd n-ai pus nimic în gură; nu dormi în timpul zilei şi acoperă-te bine noaptea; nu te lăsa cuprins de mînie; fereşte-te de desfrîu; fii atent la regimul tău ». (Cod. Atl. f. 78 v.)

S-ar putea crede că face parte din tagma acelor erudiţi destul de bogaţi ca să se consacre bucuriilor paşnice ale unei vieţi cărturăreşti, fără legături cu lumea înconjurătoare. Stabilind vastele sale programe pentru alte şi alte cercetări, Leonardo pare a uita că este pictorul oficial al curţii şi că depinde de vrerea şi de capriciile suveranului său. Lodovico, chiar dacă nu-i pasă de marile proiecte şi de invenţiile supuse de Leonardo, îl cheamă totdeauna cînd e vorba să fie organizate petreceri vesele sau să se dea cîtorva ceasuri trecătoare o strălucire fără seamăn. Un astfel de eveniment, de o deosebită însemnătate pentru duce, se pregăteşte: căsătoria lui cu Beatrice d'Este. Contractul de căsătorie e de mult semnat, dar Lodovico amînă ceremonia sub fel de fel de pretexte neserioase. Ambasadorul Ferrarei care ştie să vadă şi să audă, a înţeles adevăratele motive ale şovăielilor lui Lodovico: « consideraţia pentru iubita lui, pe care o ţine lîngă el la castel şi care e însărcinată ». Ambasadorul care e un om chibzuit şi cu experienţă, încearcă să potolească familia lui Beatrice: « Timpul care nu trebuie silit, va orîndui totul . . . ».

Deşi în clipa în care Cecilia aşteaptă un copil de la el, Lodovico întîrzie căsătoria la care nu ţine decît din motive politice, totuşi mîndria lui nu ar admite ca sărbătorirea să nu fie tot atît de strălucită ca aceea de la nunta nepotului său. Chiar potriveşte în aşa fel lucrurile încît nunta Annei Sforza, sora tînărului duce, logodită de copilă cu Alfonso d'Este, fratele Beatricei, să coincidă cu a lui. Vrînd să rămînă în rolul său de regent al Milanului, subliniază în invitaţiile trimise, că nu nunta lui va fi sărbătorită cu atîta alai, ci aceea a nepoatei sale,

în dorința de a onora casa d'Este. Trimite în numele tînărului duce o circulară tuturor orașelor din Lombardia: le ordonă să-i trimită la Milano pe cei mai buni pictori pe care-i au, unde îi așteaptă succesul și gloria, iar în caz de refuz o amendă de douăzeci și cinci de galbeni și pierderea bunăvoinței ducale. Artiștii astfel convocați se apucă de lucru și în timp ce la Rocchetta în apartamentele logodnicei pregătirile sînt în toi, aceștia acoperă uriașele suprafețe ale sălii de festivități — patruzeci și opt metri în lungime — cu fresce făcute în fugă, care reprezintă victoriile lui Francesco Sforza.

Tînărul duce invită curțile aliate să-i trimeată pe cei mai buni cavaleri, pentru turnirul care va avea loc în ziua căsătoriei. Pentru a le da o idee « despre calitatea participanților » el menționează prezența lui Galeazzo di San Severino și a fraților săi. Galeazzo di San Severino începe numaidecît pregătirile ca să se arate vrednic de marea lui faimă. Încredințează regia sărbătoririi, decorul turnirului, costumele și măștile, omului care nu știe să se sustragă amabilității lui impetuoase: lui Leonardo da Vinci. Galeazzo di San Severino, comandantul trupelor ducale, este urmașul unei mari familii princiare, care, venită din Sudul Italiei, s-a risipit prin diverse curți și republici, în căutare de aventuri. Galeazzo nu este numai întruparea unui tînăr erou, astfel cum și-l închipuia vremea sa, învingător în turnire, prin forța lui neobișnuită, îndrăzneț și hotărît, dar el are și gustul artei, ocrotește pictorii și poeții, îi plac tablourile frumoase cum îi plac caii de rasă. La încrederea în sine ce emană dintr-însul, la fizicul său impresionant se adaugă o bunătate surîzătoare, cheltuită fără să-i pese de rangul său și de prejudecăți, ca un om răsfățat de viață, care nu-i gelos, și nici nu pizmuiește pe nimeni. Ca toți acei ce se cred aleșii soartei, totul îi merge din plin. Ambasadorul Ferrarei descrie, nu fără resentiment, prestigiul de care se bucură la curte: « Mi se pare că adevăratul duce al Milanului este acest domnișor Galeazzo, căci el face ce vrea și capătă tot ce cere sau dorește. »

Dornic să și-l apropie cît mai mult, Lodovico i-o dă de soție pe fiica sa, Bianca, născută dintr-o legătură nelegitimă cu o doamnă din Milano și pe care a în-

fiat-o de curînd. Micuța Bianca care nu are decît opt ani, pare copleșită de marea fericire de a se uni cu cel care în ochii ei, era un erou de legendă.
În tot orașul domnește o agitație febrilă, galopul crainicilor străbate străzile, pe drumurile acoperite de zăpadă hurducăie căruțele supraîncărcate cu carne și vînat, cu pește și păsări, cu lemne de foc pentru căminuri, crengi pentru decorarea pieții turnirului. Se iau cu împrumut cai și paturi, covoare și trăsuri pentru oaspeți; instalații întregi se improvizează în grabă; palatele nu mai ajung pentru găzduirea marelui număr de străini; Lodovico îi imploră pe invitați să-și reducă la minimum escorta. Chiar sora logodnicei, Isabella d'Este, se vede nevoită să n-aducă decît « 50 de guri și 30 de cai », în loc de cele 114 persoane și cei 90 de cai, socotiți de ea ca neapărat trebuincioși.
Într-o dimineață geroasă din ianuarie 1491, Beatrice d'Este își face intrarea în orașul Milano. Mulțimea se îmbulzește pe străzile împodobite cu verdeață, aclamîndu-l pe Lodovico, gătit ca o raclă în îmbrăcămintea lui de stofă țesută din fire de aur. Alaiul înaintează de-a lungul căii Degli Armorai. Pe tot acest parcurs armurierii au așezat două rînduri de caveleri cu vizierele lăsate, călări pe cai ferecați: fiecare întinde o spadă în mănușa de fier goală.
Beatrice intră în noua ei patrie în mijlocul acestui hățiș de caveleri fantomă: e o fetișcană de cincisprezece ani și Lodovico, nerăbdător, a făcut-o femeie în castelul din Pavia, unde a venit s-o întîmpine. Fața ei este rotofeie și are o expresie de nehotărîre — un chip obișnuit de copilă, dar ovalul ușor umflat lasă să se întrevadă de pe acum îngroșarea trăsăturilor, cu vîrsta. Fruntea arcuită, îndărătnică, e încadrată de două șuvițe de păr netede și întunecate împletite într-o coadă grea ce-i cade pe umeri. Două bucle rebele se desprind din coafură, dînd acestui chip copilăros și îmbufnat o notă de ghidușie. Ochii, sub sprîncenele arcuite, în orbitele lor turtite, au o expresie mohorîtă, în care scapără ades fulgerul mîniei. Nasul ei lung, își întoarce brusc vîrful în sus, într-o expresie neașteptată de răzvrătire și de curiozitate dar gura îl împacă cu lucirile mînioase ale ochilor, o gură mare a cărei buză de jos înaintează, îndărătnică, în afară, spre a se

întîlni, parcă în ciuda vrerii ei, cu cea de sus, scurtă și disprețuitoare.

Alaiul încremenește timp de o clipă la intrarea în sala mare, unde, sub bolta înstelată, este expus un uriaș portret călare al lui Francesco Sforza, executat după proiectul lui Leonardo. În chiar clipa în care Beatrice d'Este, ducesă de Bari, trebuie să-i dea întîietate la intrare Isabellei de Aragon, ducesă de Milano, marea tragedie milaneză a început.

Dar deocamdată, aceste femei tinere își mai zîmbesc, și cînd Beatrice o vizitează pe Isabella, ea se pleacă tot cu fața zîmbitoare asupra leagănului moștenitorului la tronul Milanului, și cînd Lodovico o întreabă cu obișnuita lui lipsă de tact, dacă și ea și-ar dori un copil, tînăra femeie, aproape copilă, răspunde ca un diplomat iscusit: « Acesta îmi ajunge... »

Vîrtejul vesel al sărbătorii nu este umbrit de nici un nor. Turnirul se desfășoară trei zile la rînd în marea Piazza dei Armi. Cei mai vestiți luptători se înfruntă aici. Pînă și marchizul de Mantua, care fiind în serviciul venețienilor, din considerație pentru ei a lipsit de la ceremonia căsătoriei, sosește în grabă la Milano, nevrînd să-i scape un asemenea prilej unic. Înveșmîntat în catifea verde, cu toată suita după el, marchizul surîde cu buzele foarte roșii și cărnoase. Surîsul acesta fericit izbutește să-i lumineze fața morocănoasă care radiază de atîta forță, încît privirea trufașă a Isabellei d'Este, zăbovind pe statura lui impunătoare, se tulbură deodată.

Verde și aur, albastru și argint, roșu și alb se suprapun în costumele cavalerilor, lăncile și scuturile sclipesc. Pe căștile lor de aur flutură semnele heraldice, globuri pămîntești, ramuri de măslin, tigri, șerpi, trupuri de femei goale sau mîini împreunate. Cei mai mulți dintre invitați arborează în onoarea mirelui un cap de maur, cîte unii, mai zeloși, și-au făcut fața castanie. Dar luxul vizitatorilor străini este eclipsat de pitorescul neașteptat al lui Galeazzo di San Severino și al suitei sale. Înaintează în galop urmat de o hoardă « de sălbatici » pe care Leonardo, care a desenat costumele, crede că i-a costumat în tătari. Născocise chiar, printre ei, un rege al Indiilor, care adresîndu-se adunării, laudă sărbătoarea
 Paradisului de anul trecut, a cărui faimă s-a răspîndit

pînă în colțurile cele mai îndepărtate ale pămîntului. « Sălbaticii » cîntă acompaniindu-se de instrumente nemaivăzute la Milano: trompete curbate prinse în burdufuri de piele de oaie, care, după descrierea unui martor uimit, aduceau pare-se cu cimpoiul.
Pur-sîngele lui Galeazzo este acoperit de un valtrap împodobit cu pene de păun. El însuși poartă pene de păun pe zalele aurite; o oglindă așezată în mijlocul scutului aruncă mii de fulgere. Pe casca fin cizelată o coadă rotundă de păun se înalță deasupra unei sfere. Sfera întruchipează globul pămîntesc, explică Leonardo în notele sale; penele de păun pe fond auriu simbolizează frumusețea dobîndită prin servicii credincioase, pe cînd oglinda de pe scut vrea să spună că, pentru a obține favoruri, trebuie să te vezi în propriile tale virtuți ca într-o oglindă. (Br. Mus. 250 r.)
Galeazzo, în toată splendoarea lui, ia premiul întîi al turnirului, aclamat de mulțimea înflăcărată și de Bianca, mica lui soață, care avea să se stingă înainte de vreme, strivită parcă de povara unui destin prea măreț O altă copilă, Anna Sforza, care își urmează calea spre patria ei cea nouă, însoțită de două sute de cavaleri, are și ea în ochi strălucirea prea arzătoare a celor cărora le este hărăzită o moarte timpurie.
Serbarea din Milano îi place mult tinerei marchize de Mantua: după ce a admirat isprăvile bărbatului ei, ea s-a avîntat într-o dezbatere literară cu Galeazzo Visconti. Pînă la ora plecării, discută cu pasiune asupra a doi eroi din romanele cavalerești: Rinaldo și Orlando. Isabella îl preferă pe Rinaldo și nu contenește lăudîndu-și eroul. În chip de adio îi strigă « Rinaldo » lui Visconti, pe cînd acesta din spatele alaiului ce se pune în mișcare țipă cît îl ține gura că doar Orlando întruchipează virtuțile cavalerului desăvîrșit.
Dintre toți, cel mai mulțumit se arată a fi Lodovico. Într-o scrisoare lungă adresată fratelui său, cardinalul, el constată — cu toată « modestia lui înnăscută — că nu s-a văzut spectacol mai frumos, că de mulți ani în Italia nu s-au mai frînt atîtea lănci — și lăncii groase, și că ar trebui să afle și Papa despre splendoarea turnirului milanez ».
Numai Leonardo pare necăjit — tocmai el care contribuise atît la succesul strălucit al sărbătorii.

Către sfîrşitul lunii Iulie a anului 1490, înapoindu-se din Pavia, a luat cu el un băieţaş de zece ani, Giacomo, fiul unui oarecare Giovan Pietro Caprotti din Oreno. Pare-se că tatăl fusese prea sărac pentru a plăti ucenicia copilului, fiindcă Leonardo, care înregistrează tot ce-i plătesc elevii, nu trece în carnet nici o sumă primită pentru Giacomo. Băieţaşul, în schimb, are o figură plină de fineţe, trăsături regulate, bucle jucăuşe pe fruntea curată, şi acea graţie care îi place atît de mult lui Leonardo. Văzîndu-l atît de zdrenţăros şi de sărac, florentinul îi cumpără încă de a doua zi două cămăşi, pantaloni şi o vestă. Vioi, neastîmpărat şi şiret, lui Giacomo îi pasă atît de puţin de îmbrăcămintea sa, încît într-un an va rupe nu mai puţin de douăzeci şi patru de perechi de încălţăminte. Întreţinerea lui e foarte costisitoare. Leonardo încheie într-o zi bilanţul cheltuielilor făcute pentru copil: în afara sumedeniei de perechi de pantofi, el a trebuit să-i cumpere băiatului şi o manta, o tunică îmblănită, patru perechi de pantaloni şi trei veste. Giacomo nici de morală nu se sinchiseşte, la fel ca şi de straiele pe care i le cumpără Leonardo. Şterpeleşte banii puşi de-o parte de stăpînul său, care degeaba îl interoghează cu asprime: « nu poţi să scoţi din gura lui nici o mărturisire, deşi sînt sigur . . . » notează Leonardo. Într-o seară îl ia cu el la un prieten, Giacomo Andrea da Ferrara; copilul, flămînzit, se aruncă asupra bucatelor servite: « A mîncat cît doi şi a stricat cît patru ». Neobişnuit cu vinul s-a ameţit, a spart trei pahare şi a răsturnat cănile de pe masă.

În atelierul lui Leonardo, se învîrte ca un drac, scotoceşte pretutindeni, fură tot ce-i pică sub mînă, ba o bucată de piele, primită de maestru de la un pictor din Pavia, ba un condei de argint de la Marco d'Oggiono, condei pe care îl ascunde în fundul lăzii sale. Prins cu furtişagul, aspru dojenit, Giacomo nu se îndreaptă de fel. Nu peste mult, mai şterpeleşte un condei de argint uitat în atelier de un elev al lui Leonardo. « Hoţ, mincinos, îndărătnic, mîncău », constată Leonardo, după ce a întocmit un bilanţ amănunţit al isprăvilor sale, ca şi cum ar fi fost vorba de mari evenimente ale vieţii lui.

În toiul pregătirilor în vederea turnirului, Giacomo s-a dus cu Leonardo în casa lui Galeazzo di San Severino și cît timp se probează costumele, el se strecoară pe lîngă un pat pe care nobilii și-au lăsat tunicile. Pipăie buzunarele ascunse și cu degetele lui dibace, golește în grabă toate pungile.

Pe Leonardo îl supără și-așa sîcîielile celor din preajma sa. Totuși, el care a avut atîta de pătimit de pe urma neînțelegerii sau a nedreptății, pare mult mai afectat de un caz casnic, decît de cele mai crunte decepții. Mînia i se dezlănțuie într-un rechizitoriu aspru împotriva copilului cu prilejul căruia nici un pic de umor nu mai subzistă în el, înșirînd cu de-amănuntul pagubele și grijile pricinuite. Dar, tot plîngîndu-se cu o rară elocvență de purtările lui Giacomo, îl ține mai departe lîngă el, se înfurie, îi trece în catastif isprăvile, continuînd să-l răsfețe mai mult decît i s-ar cuveni unui simplu ucenic, care e și slujitor totodată.

Peste aceste supărări, și alte incidente mai vin să-i tulbure pacea cărturărească: o dată cu sosirea lui Beatrice un fel de febră cuprinsese curtea din Milano; ecourile acestei agitații ajung pînă la poarta atelierului său. Mica prințesă de Ferrara se trezește dintr-o dată în fața unor greutăți pe care chiar și o femeie mai în vîrstă și cu mai multă experiență le-ar fi rezolvat cu greu. Ca și cum faptul de a fi măritată cu un bărbat mult mai în vîrstă nu i-ar fi adus și așa destule neajunsuri, curînd ea avea să ia cunoștință și de pasiunea soțului ei pentru Cecilia Gallerani. Cu firea ei aprigă, Beatrice se avîntă într-o luptă inegală. Vrea să-și impună voința, invocînd — dacă nu prestigiul ei de femeie — măcar drepturile de soție legitimă. După un șir de ieșiri violente, obține să i se interzică Ceciliei apariția la curte într-o rochie asemănătoare cu a ei.

Adînc rănită își întîmpină bărbatul cu o răceală neașteptată. Dar nu izbutește altceva decît să-l îndepărteze pe Lodovico, slab cunoscător în ale femeilor, și mult prea obișnuit cu izbînzi ușoare. Încă din timpul lunii lor de miere, Lodovico îi șoptește la ureche ambasadorului Ferrarei «că se bucură în continuare de farmecele Ceciliei» întrucît soția lui îl refuză. «Cu atît mai rău pentru ea», adaugă el cu o îmbufnare copilăroasă, și sfidător, o instalează pe Cecilia — care născuse de

curînd un copil — într-un palat splendid unde îi place să le facă ambasadorilor străini onorurile.

Crunt dezamăgită, Beatrice a devenit o femeie dură, de o aspră maturitate. Experiența ei timpurie, dezvăluirea brutalității raporturilor sexuale, umilirea amorului ei propriu n-au făcut decît să-i mărească și mai mult bucuria de a trăi. Gustul înnăscut pentru plăceri se preschimbă într-o sete de lux, într-o risipă frenetică. Curajul nepăsător se transformă într-o adevărată pasiune a riscului și a primejdiei. Descumpănită de această pornire greșită, ea se aruncă într-un vîrtej de plăceri și de petreceri; vînătoriță îndrăzneață ziua, dansatoare pătimașă noaptea.

Lodovico observă uimit schimbarea aceasta neașteptată a unui copil năzuros, într-o femeie nestatornică, descreierată. La el prudența se învecinează cu lașitatea: nehotărît, șovăielnic, Lodovico resimte un respect involuntar față de îndrăzneala tinerei sale soții, față de reacțiile ei neașteptate. Ba chiar și sinceritatea și aroganța ei opuse prefăcătoriei sale obișnuite îi impun. Vînător indiferent, el o privește uimit pe tînăra femeie galopînd pe cai neîmblînziți în mijlocul unei haite de cîini înnebuniți.

Într-o zi ea se aruncă asupra unui mistreț uriaș care i-a spintecat cei mai buni cîini și-l încolțește pînă la sosirea unui curtean care îl doboară. Altădată Lodovico o zărește de departe, atacată de un cerb ale cărui coarne i-au sfîșiat rochia zgîrîindu-i coapsa. Vînăt de spaimă, el se repede și o găsește înălțată în șa cu capul dat pe spate, rîzînd în gura mare.

Astfel, i se pare aproape frumoasă, cu obrajii îmbujorați ca de un reflex al rochiei ei roz, cu trăsăturile neregulate, umbrite de borurile largi ale pălăriei a cărei pană fîlfîie în vînt; grația ei sălbatică se armonizează cu peisajul accidentat, cu jocul năpraznic de lumini și de umbre sub cerul noros.

Beatrice iubește din instinct tot ce este mișcare, acțiune, schimbare, oricare ar fi; ea fuge de singurătate ca hăituită de o neliniște lăuntrică. Poate că pur și simplu își dă seama că trupul ei bondoc și fața spălăcită cîștigă prin mișcare. Îi place să bată mingea, slujindu-se de o rachetă de sîrmă, cum este obiceiul la Ferrara;
 dar, mai presus de orice, îi place muzica, dansul, carna-

valul, deghizările și spectacolele. Curtea din Ferrara a fost cea dintîi dintre curțile italiene care a cultivat serios arta teatrului. O scenă fusese înjghebată la castel cu o rezervă ce cuprindea peste o sută de costume pentru actori și maiouri de culoarea pielei pentru dansatori și dansatoare. În afară de comediile clasice ca Menechmii și Amfitrion de Plaut, jucate cu prilejul căsătoriei Annei Sforza cu Alfonso d'Este, se reprezintă primele piese italiene scrise de-a dreptul pentru teatru, cum e *Favola di Cefalo* de Niccolò da Correggio. De la sosirea Beatricei, curtea din Milano capătă gustul teatrului; o trupă, ce numără printre actorii săi pe foarte tînărul poet Ariosto, este cerută să vină de la Ferrara. Nu trece o lună, spune secretarul Beatricei, fără ca un poet al curții să nu facă să se reprezinte o « idilă, comedie, tragedie sau alt spectacol nou ».

Beatrice l-a ales consilier artistic pe Niccolò da Correggio; ea îl reține la Milano, în ciuda scrisorilor insistente ale tatălui ei, care reclamă prezența poetului său favorit la Ferrara. Correggio este înrudit cu familia d'Este și cu cea de Sforza. Mamă-sa, o frumusețe celebră, era fiica naturală a lui Niccolo III d'Este; ea se căsătorise a doua oară cu un fiu natural al ducelui Francesco: Tristan Sforza. Crescut la curte, Niccolò da Correggio trece drept un curtean desăvîrșit: madrigalurile sale sînt copiate, gustul său devine lege, iar Beatrice îi cere sfaturi pentru orice toaletă nouă. Cînd dansează, priviri admirative sau invidioase îl urmăresc de-a lungul imensei săli; farmecul dicțiunii sale dă versurilor armonioase și ușoare strălucirea artei autentice. Se împarte între Ferrara și Milano; ambițioasa Isabella îl cheamă la Mantua. Beatrice se vede nevoită să caute la Milano un poet al curții.

Cel ce ocupase pînă atunci aceste funcții oficiale era un om slugarnic, viclean, lipsit de demnitate și de scrupule. Pînă la sosirea Beatricei, Bernardo Bellincioni se bucurase de toate favorurile lui Lodovico; el compunea poeme de circumstanță în cinstea stăpînului său, pe care-l numea « adevăratul Messia al Italiei ». Se vîra în intrigi amoroase, jucînd la nevoie rolul de denunțător. Se oferise să-l convingă pe tînărul duce de gîndurile bune pe care unchiul său le nutrea față de el. După ce izbuti să-l păcălească pe adolescentul încrezător,

încercase să se folosească de aceleaşi mijloace faţă de Isabella, care în singurătatea ei răbda prezenţa unui om ce nu se dădea în lături, la nevoie, să joace şi rolul de măscărici. Cu îndărătnicia lui de lacheu, Bellincioni ştiuse să monopolizeze favorurile lui Lodovico. Ade-sea, Leonardo îşi văzuse calea stăvilită de urzelile com-patriotului său, a cărui mediocritate cîştiga lauri, acolo unde el nu suferea decît eşecuri. Într-o zi rîca lui iz-bucneşte şi, parodiind stilul umflat al lui Bellincioni, gustul său pentru cuvintele absurde (foloseşte adesea cuvîntul gelatină) şi termeni geografici anume căutaţi, pentru rime, el scrie: « În gura ta cuvintele îngheaţă, o gelatină-i tot ce faci în viaţă ». (Cod. Atl. 289 v.) Beatrice îl dispreţuieşte şi ea pe Bellincioni, despre care ştie că e codoşul lui Lodovico şi-i face legătura cu Cecilia ocupîndu-se şi de fiul lor, Cesare. Ea încearcă să-l înlocuiască, şi neputînd să-l reţină la Milano pe Niccolò da Correggio, se hotărăşte să-l aleagă pe Gaspare Visconti.

Dacă Gaspare Visconti n-ar fi fost poet, şi în calitatea sa de curtean, supus favoarei suveranilor, locul lui n-ar fi fost la curtea din Milano. El era într-adevăr ginerele lui Cicco Simonetta, pe care Lodovico îl osîn-dise la moarte. Visconti dispreţuieşte slugărnicia acestui Bellincioni care întrece « mii de histrioni şi mii de protei şi care batjocoreşte azi ce a lăudat ieri ». Cu toate acestea, se mlădiază şi el după cererile meşteşu-gului său, linguşindu-l pe Lodovico « cel iubit şi respec-tat de întreaga Europă » şi « al cărui secol va intra în vîrsta de aur ». Lodovico este un « Iuliu Cezar în timp de război », « un August în timp de pace », « un Tullius al elocinţei »; el îi este superior lui Traian şi Titus prin blîndeţea şi dreptatea sa; şi — ceea ce pare esenţial pentru un poet al curţii — e mai bogat chiar şi decît Cressus.

Şi totuşi, Gaspare Visconti nu-i lipsit de talent; poemele sale lirice imitate după Petrarca, au cîteodată o vibra-ţie autentică. Meritul său cel mai mare este de a fi creat un cuplu de îndrăgostiţi — Paolo şi Daria — a căror pasiune va birui vrăjmăşia familiilor, înfrîngînd despărţirea şi moartea. Întorcîndu-se după o lungă călătorie, Paolo o găseşte pe Daria moartă aparent, în capela mortuară a mănăstirii, şi izbuteşte s-o readucă

la viață prin disperarea lui, și această urzeală a povestirii sale avea să servească pentru a-i face nemuritori pe amanții din Verona: Romeo și Julieta.

Promovat în funcția de poet oficial al Beatricei, Visconti îi dedică o culegere de sonete, scrise cu litere aurii și argintii pe un pergament purpuriu împodobit cu enluminuri colorate. Tot la cererea ei scrie o piesă de teatru « Pasifeea », jocuri de măști, și compune cîntece deocheate, de carnaval, atît de gustate la Florența.

Leonardo este însărcinat să execute decorurile și costumele acestor spectacole. El imaginează o aparatură scenică în care investește toate cunoștințele sale tehnice. Se dăruie acestor lucrări cu seriozitatea unui adult care, jucîndu-se în mijlocul unor copii, se întoarce el însuși la anii copilăriei. Machetele sale trec din mînă în mînă, zugravii le dau croitorilor, tîmplarii, mecanicilor, iar spectacolul o dată terminat, ele sînt aruncate grămadă, laolaltă cu toate rămășițele spectacolului. Doar ici și colo cîte o însemnare sau un desen în carnetele lui Leonardo amintesc de participarea sa la aceste jocuri de la curte. Pe una din file vedem o cortină de teatru decorată cu un joc de șah albastru și alb, cu o margine brodată. (B. f. 4. r.) În altă parte un costum de carnaval foarte ieftin, cu boabe de grîu brodate pe stofă în chip de perle. (J. II. f. 40 v.) Inventează un mecanism care înlesnește alunecarea unor păsări de-a lungul unei frînghii, cu care împodobește bolțile teatrului milanez.

Destinul lui Leonardo, care îl face să depindă de un suveran atît de neînțelegător și de nesimțitor față de tot ce e măreț și frumos ca Lodovico, îi impune acum capriciile unei tinere femei descreierate ca Beatrice, care rămîne indiferentă la tot ce-i poate aduce Leonardo. Beatrice primise totuși, ca și sora ei, o desăvîrșită educație clasică. Preceptorul lor, Battista Guarino, fiul celebrului umanist, le-a dat să studieze pe Cicero și Virgiliu și le-a învățat istoria Grecilor și Romanilor. Mama lor, aducînd cu ea tradiția glorioasă a curții napolitane, le-a creat o atmosferă intelectuală unde muzica, poezia și spectacolele se bucurau de toată cinstea. Dar, în timp ce Isabella cultiva această moștenire cu înfocarea neînduplecată — și puțin pedantă — a unei femei frumoase și sigură de ea, în timp ce,

cu toată mediocritatea bărbatului ei și a sărăciei sta-tului lor, ea face la Mantùa o cetate de elită, sora ei mai mică, dimpotrivă — chiar de la începutul căsăto-riei — renunță la toate preocupările spirituale din copi-lărie, căutînd uitarea dezamăgirii într-un vîrtej de plă-ceri. Renunță la ele cu atît mai ușor, cu cît lepădîndu-se de orice seriozitate, devenind superficială și capri-cioasă, izbuti să cîștige dragostea bărbatului ei. Sosise într-adevăr și ziua în care Lodovico descoperise cu multă uimire poate că tînăra dezamăgită, care îl res-pinsese cu răceală, devenise o femeie « foarte agrea-bilă », senzuală și de loc mironosiță, dacă știai cum s-o iei. Dorința trezindu-i-se, își petrece tot timpul în preajma ei, copleșind-o cu tandrețea lui ușor de stîrnit, cu o solicitudine cam stîngace. Și, fiindcă în vanitatea lui de bărbat el continuă să-i facă confidențe lui Trotti, ambasadorul Ferrarei, acesta, de aici înainte poate să-i liniștească pe părinții Beatricei: Lodovico nu se mai gîn-dește decît la fericirea nevestei sale, descriindu-i în fiece dimineață plăcerile avute peste noapte.

Cu instinctul ei de femeie, sau fiindcă acest rol se potri-vește firii ei adevărate, Beatrice nu se va mai abate cî-tuși de puțin de la noua cale aleasă. E așa cum a vrut-o Lodovico: copilăroasă, lacomă de petreceri, ațîțătoare și veselă. « Dacă vrei să-l vezi pe Lodovico, de aici încolo, îl găsești lîngă soția lui; nu se mai satură rîzînd și glumind cu ea », constată ambasadorul Trotti.

Isabella de Mantua, venită să petreacă cîteva zile la sora ei, exclamă: « Cîte lucruri frumoase și mărețe nu s-ar putea face cu toată această bogăție de la curtea Milanului! » Repetă într-una în scrisorile trimise so-țului ei: « De-ar fi vrut cerul ca noi să fi avut atîția bani, noi care-i cheltuim cu atîta plăcere ». Dar Beatrice dă din umeri, ea nu mai are nici o ambiție, nici o altă dorință decît să soarbă pînă la fund plăcerea fiecărei zile. Nici un monument, nici un edificiu nu va fi clă-dit la comanda ei, nici o operă de artă nu va fi inspirată de ea, nici măcar un tablou care să-i poarte numele. Dar dacă Beatrice uită să apeleze la talentul lui Leo-nardo, ea îl sîcîie cu atît mai mult prin fel de fel de mofturi. Mai tîrziu, ei avea să-i datoreze și primele sale succese de curtean, la care rîvnise zadarnic pînă
 atunci. Nu-și precupețise de loc eforturile ca să intre

în atmosfera de la curte și nici nu se dăduse în lături de la vreuna din misiunile pe care Lodovico le încredința de obicei lui Bellincioni. Și el a căutat să spulbere neîncrederea tînărului duce, să-l facă să creadă că Lodovico n-avea planuri egoiste. O serie de pagini alegorice rămase în ciornă, reprezintă contribuția lui Leonardo la propaganda făcută în favoarea regentului milanez. A desenat *Invidia* care îi întinde lui Lodovico o pereche de ochelari — simbolul clarviziunii — în timp ce *Dreptatea*, înveșmîntată toată în negru, depune mărturie în favoarea lui. (Gal. Bonnat, Bayonne) De asemenea, a desenat și un cocoș (gallo) emblema lui Gian Galeazzo, atacat de o haită de lupi spre marea disperare a unui porumbel (deviza Bonnei de Savoia), dar *Prudența* se precipită în mînă cu șarpele de pe blazonul Visconților; gonește lupii cu ajutorul unei mătușici, care e emblema favorită a lui Lodovico. (Christ Church College, Oxford)

Leonardo și-a pus la contribuție toate resursele imaginației sale pentru a-l prezenta pe Maur sub trăsăturile Zeiței belșugului care alungă sărăcia, ca ocrotitor al tînărului duce care se adăpostește sub mantia lui largă, ca virtutea calomnistă, hermină albă ce-și croiește drum prin noroi. Totuși alegoriile sale atît de laborios concepute, pare-se că nu s-au bucurat de aceleași succes ca bazaconiile superficiale ale unor lingușitori de profesie. Întotdeauna întîlnește în calea lui niște creaturi slugarnice care se pricep mai bine decît el să exploateze slăbiciunile și vanitatea lui Lodovico. Lingușit din cale afară, convins de propria sa putere, Lodovico nici nu bănuiește în ce măsură este jucăria unor influențe îndeajuns de abile, ca să rămînă ascunse în umbră. În sufletul său sălășluiește de-a valma credința naivă din copilărie cu superstițiile cele mai neroade, cinismul unui om lipsit de scrupule, cu visurile chinuitoare ale celor mai stranii idei despre viața de dincolo. Ca un adevărat fiu al timpului său, el a pierdut simțul valorilor morale și în lipsă de alt îndrumător, toate acțiunile sale sînt sub dominația supremă a puterilor supranaturalului.

Pînă și umaniștii, scuturîndu-se de jugul religiei și de teama ispășirii, continuă să creadă în magie, în necromanție, ca și cum ar resimți nevoia inconștientă a înlocui-

rii unui jug cu altul, de data asta credința în magie, de a înlocui servituțile religiei, al căror jug l-au sfărîmat, prin credința în ocultism. Nu numai unul ca Marsilio Ficino crede în magie, dar chiar și Pico della Mirandola, cel mai independent spirit al timpului său, consideră magicianul ca «ființa care unește pămîntul și cerul, care pune în legătură puterile din lumea de jos cu cele ale unui univers superior». Lucru ciudat, influența științelor naturii sprijină domnia supranaturalului. Oamenii cărora natura le dezvăluie tainele sale, nu sînt în stare chiar de la început să despartă posibilul de imposibil; ei cred că zăresc ascunse îndărătul experiențelor uluitoare ale vieții obișnuite puteri tainice. Se vorbește despre «o magie naturală» și despre «magia demonilor», și semidoctismul se mărginește să stimuleze credulitatea.

Magia și necromanția se bucură de mare cinste la curtea din Milano. Toți șarlatanii care pretind că sînt în legătură cu morții, toți coțcarii care știu să tălmăcească superstițiile găsesc aici o primire entuziastă; de pildă acel tînăr venit din Ferrara, care pretinde că stăpînește «singura artă adevărată a magiei și necromanției și puterea de a dezvălui tainele intime ale naturii» și pe care Beatrice îl ia sub ocrotirea ei personală.

«Din toate noțiunile omului, scrie Leonardo, cea mai fără noimă este aceea care include credința în necromanție, soră a alchimiei». El numește magia un «steag, o flamură care flutură în vînt, îndrumînd o masă de imbecili». Explică cu multă stăruință cît este de absurdă credința în stafii; dacă spiritele ar fi ființe imateriale, ar fi făcute din vid, dar în natură nu există vid; fantomele nu pot avea un corp aerian, căci ar fi sfărîmat de vînt: nu se pot nici mișca, nici vorbi, fiindcă sunetul nu se poate produce decît mulțumită unei mișcări a aerului, iar un corp imaterial nu poate da naștere unei mișcări. Punînd la bătaie toate armele de care dispune: legile fizicii, rezultatele propriilor sale experiențe, Leonardo duce o luptă crîncenă împotriva rătăcirilor spiritului omenesc. (Cod. Atl. f. 187 v.) Invocă cu disperare certitudinile științelor exacte: «O, matematicieni, aruncați lumina voastră asupra unei asemenea rătăciri!» În mînia lui străbate un accent de ură personală amărăciunea unui om, umbrit de toți șarlatanii bine văzuți

la curte. Dar în timp ce acest spirit, din cele mai lucide, condamnă cu atîta dispreț credulitatea, omul din Leonardo nu poate rezista ispitei de a ridica măcar un colț al vălului ce ascunde viitorul. Printre notele de cheltuieli se găsește următoarea mențiune: « Pentru ghicitul viitorului . . . 6 soldi ». (Cod. Atl. 319 v.b.)

Astrologia e și mai puternică decît necromanția și magia. Marsilio Ficino declară că toată viața pămîntească e aservită mișcării stelelor și elaborează un sistem despre această robie care include gîndirea, natura, destinul individului și evoluția istorică. În acea epocă nimeni nu pleca la drum, nu lua o hotărîre, nu se căsătorea, fără să afle în prealabil cum stă cu constelația. Însăși existența omului din timpul acela este supusă astrelor pe care le întreabă neîncetat cu o privire temătoare. Această robire pare în dezacord cu încrederea în sine, pe care omul timpului a dobîndit-o, cu victoria asupra spațiului, cu visurile sale cutezătoare. Dar puțini sînt acei care se răzvrătesc împotriva atotputerniciei astrologilor, și care declară într-un pamflet împotriva astrologiei, ca Pico de la Mirandola, că miracolele spiritului sînt mult mai mari ca cele ale cerului și că « destinul este fiul sufletului ».

Toți fiii lui Francesco Sforza se supun orbește înțelepciunii astrologilor, de la trufașul Galeazzo Maria, pînă la cardinalul Asconio, care aflînd de o conjunctură nefavorabilă a constelațiilor își întrerupe brusc o călătorie. Pentru afacerile sale personale, Lodovico mai întîi se roagă pentru ajutorul lui Dumnezeu, pe urmă întreabă stelele, ca « o cauză secundă », cum spune el, « pentru a cumpăta răul și a urma binele ». Data căsătoriei a fixat-o după horoscop. Pînă să depună căpitanii săi jurămîntul, el se interesează dacă stelele se află într-o configurație prielnică, și tot așa, chiar cînd așteaptă cu nerăbdare întrevederea cu vreun diplomat, el o amînă dacă prin poziția lunii, în configurația dată, succesul ar putea fi compromis. El a numit patru astrologi la Universitatea din Pavia, printre care Ambrogio da Rosate, medicul său particular de la curte. « Fără el, aici nimic nu se face », îi scrie Isabellei d'Este o domnișoară de la Curte. Faima lui Ambrogio da Rosata este atît de mare, încît însuși Papa Inocențiu al VIII-lea solicită intervenția lui Lodovico ca să-i facă un horoscop.

Oricare ar fi fost știința lui Ambrogio da Rosata în stele, el știuse cu sau fără ajutorul lor, să-și organizeze foarte bine propria lui existență. Catedra de la Universitatea din Pavia nepărîndu-i-se îndeajuns de remuneratorie, obține de la Lodovico o funcțiune de prefect, venituri vamale, cîteva monopoluri și face în așa fel ca pentru serviciile sale medicale să i se acorde titlul de conte.

Numele de Rosata nu este menționat decît o singură dată de Leonardo; dar în atacurile sale mai mult sau mai puțin voalate îl țintește pe el. Batjocorește neputința medicilor « care trăiesc de pe urma bolnavilor »; face haz de medicamentele lor, « care sînt un fel de alchimie »; și vorbind despre sănătate, bunul cel mai de preț al omului, spune că ar păstra-o cu atît mai bine cu cît ar evita mai mult consultarea medicilor. Se pare totuși că el însuși a practicat ocazional medicina: printre notele sale se găsesc un șir întreg de formule și printre altele aceea a unui leac ce ajută la dizolvarea pietrelor de la bășica udului, boală de care suferă un consilier ducal, și pe care un doctor chemat din Germania îl tratează cu mixturi bizare.

Asupra astrologiei însuși Leonardo se pronunță cu dispreț: « Fugi de învățămintele acestor speculanți, ale căror judecăți nu se întemeiază pe experiență ». (B. f. 4 r.) Și opune puterii stelelor singura lege ce i se pare valabilă: legea necesității « care e stăpînă și muma naturii, creatoarea și materia ei, frîna și legea ei eternă ». (S K M III 49)

Doar această necesitate, demonstrată prin științele exacte, se poate armoniza cu sensul însuși al vieții, cu cugetul unui ins liber. Pentru Leonardo cercetarea acestei armonii este un izvor de fericire veșnic viu; cînd reușește să dovedească raportul dintre cauză și efect, între egalitatea forței și a muncii, el exclamă: « O, minunată justiție, Primul Motor, tu ai vrut ca nici o putere să nu fie lipsită de ordine și de calitatea efectelor sale necesare ». (A. F. 24 v.)

Această privire lucidă, această integritate intelectuală pe care Leonardo le dobîndește succesiv, par greu de împăcat cu nevoia de a se amăgi a marii majorități a omenirii, care dibuie bîjbîind o cale de-a curmezișul unei lumi în lină transformare. Totuși la un moment

dat, Leonardo se arată dispus să caute o împăcare cu mentalitatea populară, să încerce să se adapteze la con-cepțiile celor din jur. Această concesie se pare că ar coincide cu sosirea Beatricei la curtea Milanului. Marele singuratic pare deodată că se complace în vîltoarea vieții ușuratice, ce se creează în jurul ei. Încearcă să se coboare la nivelul pueril al unei societăți care în sfîrșit îl pri-mește ca pe un adult gata să-și uite vîrsta intrînd în jocul copiilor. Un asemenea compromis între propriile sale certitudini și gustul epocii, este culegerea aceea ciudată de fabule pe care le compune între 1493 și 1494 și pe care fără îndoială că le recitase adesea cu glas tare, înainte de a le fi așternut pe hîrtie. O carte pentru copii mari, într-un ciudat dezacord cu toate celelalte opere ale sale, un morman de rămășițe medievale, risipit pe drumul cercetărilor sale științifice.

Desenînd alegorii întru slava lui Lodovico, decoruri de teatru, sau costume de carnaval pentru Beatrice, cu siguranță că el răsfoia cărți vechi cu animale ca să găsească embleme și simboluri. Dar schițele alegorice care ocupă aproape un carnet întreg sînt cu totul altceva decît o simplă canava destinată unei compoziții deco-rative. Scurtele lui însemnări, ca de pildă « salamandra, pentru virtute »; « stridia, pentru trădare », sînt o sin-tetizare a temelor pe care își propune să le dezvolte într-o zi. Fabulele alegorice, strînse într-o amplă colecție, erau potrivite mentalității auditorilor săi pe care voia să-i amuze, și să-i instruiască în același timp. Astfel le povestește cum licornul care adoarme la sînul unei fecioare se lasă prins, cum salamandra trăiește printre flăcări, cum zboară cameleonul deasupra norilor, hră-nindu-se numai cu aer. Acestor întrupări el le adaugă virtuți sau vicii, sentințe morale, uneori izbitoare, adesea banale: « Cel ce apucă vipera de coadă, mușcat va fi de ea. » « Nu-i mai mare stăpînire decît stăpînirea de sine. » « Cine gîndește puțin, se înșală mult. » « Nici un sfat nu este mai cinstit decît acela pe care îl dă o corabie ce se scufundă. »

Nici alegoriile, nici maximele nu sînt creația sa origi-nală; ele sînt scoase din cărți vechi sau contemporane, un plagiat evident. Multe dintre ele provin dintr-o culegere anonimă de la începutul secolului al XIV-lea, intitulată « Fior di Virtù », altele dintr-un lung poem

al lui Cecco d'Ascoli: « Acerba ». Se inspiră chiar și din istoria naturală a lui Pliniu. Nici măcar nu-și dă osteneala să schimbe forma, o singură dată descriind păunul, simbol al deșertăciunii, adaugă o remarcă de la el: « E viciul de care te lecuiești cel mai greu ».

Se pare că a avut un mare succes ca povestitor de fabule, fiindcă, în anii următori așterne pe hîrtie o serie din ele, ca și cum ar fi descoperit un nou cîmp de activitate. Beatrice d'Este, care nu i-a comandat niciodată o operă de artă și care n-a înțeles șansa pe care prezența lui Leonardo i-o oferea, se pare că l-a făcut măcar să practice o elocvență care, pînă la urmă, ajunsese să-i placă și lui.

Serile treceau cu greu la castelul Sforza, cînd balurile și spectacolele nu reușeau să înveselească lumea curții. Erau seri lungi și încordate ca ceasurile petrecute între ființe ce se bănuiesc și se stingheresc reciproc. Beatrice juca cărți pe sume foarte mari, arătîndu-și zgomotos bucuria cînd cîștiga. Invitații ei se întreceau în vorbe de duh, în snoave, povestind fabule cu morala lor simplă, pe înțelesul tuturor. Se organizau jocuri de societate: ca de pildă cel al bilețelelor trase la sorți, pe care se scriau proverbe destul de indecente; jocul cununii, care consta în a-i șopti vecinului un secret la ureche pe care acesta îl transmitea mai departe. Cel mai la modă era jocul ghicitorilor, sub forma populară a prezicerii, a evenimentelor imposibile, aplicat întîmplărilor sau obiectelor celor mai obișnuite din viața de toate zilele. Larma glasurilor, hohotele de rîs umpleau sălile goale ale castelului, unde lumina roșie a focului de lemne se amesteca cu lumina de chihlimbar a luminărilor, alungînd umbrele jucăușe. În aceste încăperi vaste, jilțurile cu spetezele repte, minuțios sculptate, așezate ici-colo la mari distanțe, se ridicau ca niște insule răzlețe. Curtenii ședeau foarte țepeni, faldurile veșmintelor lor cădeau rigide, lumina difuză se prelingea pe fețele lor strălucitoare, pe părul de un blond artificial, pe aurul și giuvaerurile ce-i împodobeau.

Chipul tînărului duce era palid, înconjurat de părul său auriu, decolorat. Trăsăturile lui păreau din ce în ce mai șterse. Ședea nemișcat, dus pe gînduri, iar cîteodată pleoapele lui aproape străvezii îi acopereau o clipă privirea goală. O statuie de marmură albă, ai fi zis,

sau o mască mortuară, povesteşte un martor. Isabella de Aragon îi arunca din cînd în cînd soţului ei cîte o pri-vire neliniştită în care ardeau laolaltă un orgoliu neîm-blînzit, o suferinţă amară, şi febra pasiunii dezamăgite. Ochii i se umpleau de dispreţ şi, părăsind chipul acelui palid tînăr, rătăceau prin sală, zăbovind cu insistenţă asupra unuia dintre tinerii vînjoşi rînduiţi ca un gard viu în spatele jilţurilor princiare. Se trezea visînd un bărbat cu braţe vînjoase, cu coapse puternice, arcuite, bine mulate sub ţesătura întunecată la culoare. Visa la un amant care n-ar fi rămas în braţele ei ca o păpuşă stricată, care n-ar fi trădat flecărind orice taină pe care i-ar fi încredinţat-o şi n-ar fi înfrînt pe loc orice pornire de revoltă pe care ea ar fi încercat să i-o insufle. Ca un cîine ameninţat de bici, se dădea îndărăt la privirea severă a lui Lodovico sau la rîsul indiscret şi batjocoritor al Beatricei. Atitudinea ei era atît de penibilă cînd se cufunda în visurile ei de dragoste, încît adesea cîte un curtean era nevoit să intervină şi să-i îndepărteze pe tinerii aceia pe care îi mînca din ochi. Iar dacă ieşea, din cînd în cînd din muţenia ei, nu rostea alte cuvinte decît: «La noi, la Neapole . . .»

Lodovico părea că nici n-o aude. Şedea nemişcat, proptit în jilţ; doar privirea, care urmărea toate mişcările soţiei sale, trăda o nouă înrobire a simţurilor. Beatrice zburda prin încăperi; reflexele flăcărilor făceau să i se aprindă dungile aurii ale rochiei, pe cînd vocea ei ascu-ţită o urma în cascade; lupta cu hohote de rîs împotriva teribilei tăceri a celorlalţi.

Ca să-i fie pe plac, Leonardo îi povesteşte fabule născo-cite de el; acestor fiinţe care nu trăiau decît spre a stoarce plăceri din fiece clipă a prezentului, în minţile cărora se zămisleau crime, el le oferea maxime şi fabule moralizatoare îndelung pritocite în liniştea odăii sale. Ele reiau aceeaşi temă a orgoliului pedepsit, pilda mo-destiei răsplătite, a înţelepciunii şi respectării legilor firii. Ciudată morală la o fiinţă care ea însăşi nu se satură cu nimic, şi care mereu năzuieşte la scopuri de neatins. Istoriseşte auditoriului său, cum într-o zi apa mării s-a plictisit şi s-a ridicat spre slăvi, şi cum căzînd în chip de ploaie, a devenit pe vecie roaba pămîntului, pedeapsă bine meritată pentru orgoliul ei. Apoi po-vestea cedrului care îşi dispreţuia vecinii, dar pe care în

ziua în care au fost tăiați toți copacii din jurul lui, vîntul a izbutit să-l doboare. Într-o bună zi flacăra evadează din cămin, dar în curînd ea se va mistui într-un fum grețos. Smochinul orgolios, care atrage luarea aminte a trecătorilor, va fi în curînd pustiit și prădat; dar micul bulgăre de zăpadă desprins din vîrful muntelui, dimpotrivă, vine, umil, la vale și se păstrează mult timp, fiindcă « cei ce se pleacă, se vor înălța ». O filozofie a umilinței ce nu prea se împacă cu aspirațiile lui. Dar poate că uneori el visează o fericire simplă, o viață anonimă și tihnită, știind prea bine că acest vis nu-i decît o himeră doar, străină de firea sa.

Dar Leonardo, tocmai pentru aceste ghicitori sub formă de « preziceri » prinde un gust deosebit. Pe unele le ia din înțelepciunea populară (florentinii aveau o deosebită predilecție pentru această gimnastică spirituală) sau de la scriitorii timpului, dar toate poartă pecetea lui personală. Îi place să dea atacurilor sale celor mai crîncene, satirelor celor mai neiertătoare împotriva societății și a religiei, forma nevinovată a unui joc de societate. S-ar zice că profită de libertatea îngăduită prin acest joc, ca să-și exprime simțăminte ascunse, la fel unuia care, deghizîndu-se, s-ar lepăda de toate scrupulele. Această distracție, în aparență fără rost, devine o oglindă pe care o întinde cu gestul unui măscărici, unei curți lacome de plăceri și lingușeli. Amestecă cu mare dibăcie jocurile de cuvinte, epigramele și glumele despre nedreptățile acestei lumi. Revolta lui capătă uneori accente pătimașe: mai cu seamă cînd subiectele sale sînt animalele, ca și cînd suferința necuvîntătoarelor i-ar părea și mai de neîndurat decît durerea elocventă a omului: « O, fire oarbă, de ce ești atît de părtinitoare, de ce față de unii dintre fii tăi te arăți ca o mumă iubitoare și miloasă iar față de alții ca o mașteră crudă și fără milă? » (Cod. Atl. 143 a.), exclamă el vorbind despre bieții măgari care muncesc atît de cumplit pentru om, neprimind în schimb decît lovituri. Anunță că «va veni iarăși vremea Irozilor, cînd pruncii nevinovați vor fi smulși de la sînul mamei lor », — gîndindu-se la mieii, caprele și oile ucise de oameni, ca să-și sature lăcomia: « Nimic nu va rămîne pe pămînt, sub pămînt, nici în ape, care să nu fie prigonit, pustiit, nimicit. Trupurile omenești vor deveni mormintele dobitoacelor ucise », scrie vege-

tarianul convins din el. Fără îndoială că omul este cea mai crudă fiară: « O, pămîntule, cum nu te deschizi, să-l prăvălești într-o prăpastie și în peșteri, să scapi cerul de acest monstru neînduplecat și cumplit! » (Cod. Atl. 362 v.I)
Trecea prin ciur și sită toate deprinderile omenești iar unele din criticile sale țintesc abuzuri ce par a ieși din sfera interesului său. De exemplu e ciudat să vezi un burlac care se indignează împotriva obiceiului de a înfășa în scutece prea strînse pruncii, care nu-și pot exprima părerea de rău pentru libertatea lor pierdută decît « prin plînsete, suspine și văicăreli ». (Cod. Atl. f. 143 r.)
Tot atît de curioasă pare critica împotriva obiceiului care cere ca fetele să primească zestre; indignarea lui este atît de mare încît această « proorocire » o repetă în două versiuni diferite: « În timp ce altădată era greu să ocrotești neamul femeiesc împotriva lăcomiei și răpirilor încît veghea părinților și zidurile cetăților nu mai ajungeau, va veni o vreme în care părinții și familiile vor trebui să plătească foarte scump bărbații, ca aceștia să consimtă să se culce cu fetele lor — chiar dacă ele vor fi bogate, nobile și foarte frumoase ». Mai adaugă cu dispreț: « Fără îndoială că natura vrea să nimicească specia omenească, fiindcă e inutilă și distruge toată creația ».
Disprețul adînc al lui Leonardo pentru om, ascuns sub o seninătate aparentă, se manifestă în acest mod deghizat. Cu o clarviziune uluitoare pentru timpul său, el înfierează lupta pentru înavuțire, goana după cîștig, ca fiind racila cea mai mare de care suferă omenirea. Sub titlul « Despre teama de sărăcie », Leonardo scrie: « Un lucru rău și groaznic va stîrni atîta teamă în oameni, încît ei, fugind ca să scape de tirania lui, nu vor face decît să-i înzecească puterea cumplită ». În altă parte într-un pasaj intitulat « Dorința de înavuțire », notează: « Oamenii vor alerga după acest lucru, de care le este frică cel mai mult; astfel încît vor deveni mizerabili de teama de a nu cădea în mizerie ». (J. f. 34 r.)
Numai aurul poartă vina pentru această nebunie a oamenilor, aurul smuls din văgăuni întunecoase va chinui omenirea, acest metal blestemat va aduce suferințe, primejdii și moarte întregii specii umane. « Celor

ce-l caută le va aduce bucuria, dar după cîte spaime! În schimb cei care nu fac caz de el, vor muri în sărăcie și în durere. Aurul va semăna trădarea care se va întinde la nesfîrșit, îndemnînd oamenii la fărădelegi, omoruri, infamii; va face pe posesorii săi să se bănuiască reciproc, va face ca orașele libere să-și piardă independența; mulți își vor pierde și viața din pricina lui; prin felurite șiretlicuri, el îi va ațîța pe unii împotriva celorlalți; o, creatură monstruoasă, cu cît ar fi mai bine pentru om, să te fi întors în infern». (Cod. Atl. f. 362 r.)

Leonardo va fi recitat oare aceste osînde la castelul Milanului, în sala de pe lîngă vistierie, în fața unor inși care nu se gîndesc decît să ducă o viață plină de huzur, ce iubesc aurul și argintul mai presus de orice, nesinchisindu-se niciodată de căile pe care au ajuns la acest lux, cu prețul căror suferințe le-a fost el hărăzit? Partea cea mai amară a acestor preziceri a scris-o fără îndoială pentru el însuși, drept încheiere a unui studiu social, care a pornit ca un joc, pentru a sfîrși ca o condamnare a societății. Forma fantezistă îi îngăduia o mai mare libertate decît alegoria directă, dar dacă ar fi încercat să spună totul auditoriului său fără îndoială că acesta n-ar fi putut înțelege nimic din rechizitoriul îndreptat împotriva abuzurilor sociale. Leonardo nu se oprește aici; el atacă forțe mai mari decît ale atotputernicilor de pe pămînt. De la satira de moravuri, el trece la denunțarea moravurilor clericale. Bătălia aceasta nu se aseamănă de loc cu lupta dusă împotriva corupției bisericii, reacție firească a adevăraților credincioși, împotriva abuzurilor săvîrșite de Roma, trăsătura generală a acestor timpuri. Glasuri de înfierare s-au ridicat chiar din amvoane, și în piețele publice. Un alt Savonarola, fratele Giuliano da Muggia care tocmai atunci predica la Milano, exaltă ritul sfîntului Ambrozie care separă Milanul « de Babilonul cupid ». Autoritățile clericale îl obligă să-și retragă vorbele, îngenuncheat în piața publică cu ștreangul de gît. În același timp Bellincioni vorbește și el într-o scrisoare de « turma noilor farisei » și de « lupii romani lacomi, cu miile lor de moaște false și de coțcării ». Și cum această scrisoare este adresată lui Lodovico, el se va fi bizuit pe încuviințarea măcar tacită a stăpînului său.

Chiar și la Milano, corupția moravurilor în sînul clerului bisericesc nu este mai mică decît la Roma. Unii prelați își adăpostesc amantele sub acoperişul lor şi ies cu ele la plimbare sau le iau la vînătoare. Călugării — pînă și cei ce poartă rasa ordinului Umilinții — duc o viață desfrînată și nu șovăie să jefuiască tezaurul mănăstirii, ca să satisfacă dorințele amantelor lor. La călugărițe condițiile sînt și mai scandaloase: preoții și duhovnicii batjocoresc fetele; autoritățile nu intervin decît în cazurile extreme, ca în acela de la mănăstirea Belusco, unde stareța a adus pe lume patru copii, înainte ca episcopul să constate « că timp de patruzeci de ani ea condusese mănăstirea ca pe un bordel ».

Totuşi Leonardo nu se leagă numai de lipsa de demnitate a celor ce poartă veşminte bisericeşti și numai în treacăt vorbeşte în ironie despre: « farisei . . . adică prea sfințiile lor ». Prezicerile sale țintesc mai ales abuzurile ce se fac în numele unei misiuni spirituale, privilegiile de care se bucură preoții pe spinarea clasei muncitoare: « se vor vedea mulți oameni care vor fugi de muncă, de suferințele și necazurile vieții ca să locuiască în clădiri pompoase, să trăiască în ele copleşiți de bogăție, sub cuvînt că lucrul acesta place lui Dumnezeu ».

În afara exceselor la care se dedau slujitorii Domnului, Leonardo îndrăzneşte să se ridice împotriva acelora pe care le săvîrşeşte biserica însăşi: ca odinioară Jan Hus și mai tîrziu Luther, el se revoltă cu străşnicie împotriva negoțului ruşinos al indulgențelor. Sub titlul: « Despre vînzarea unui loc în paradis », Leonardo scrie: « O mulțime de oameni vor vinde în mod public şi cu nepăsare lucruri de un mare preț (fără îngăduința stăpînului acestor lucruri) care nu vor fi fost niciodată ale lor, și n-au depins niciodată de ei, și justiția omenească nu va putea să-i împiedice ». O altă prezicere vorbeşte despre « călugării care vînd cuvinte, capătă în schimb bogății mari și făgăduiesc paradisul ».

Ca toți reformatorii, Leonardo combate luxul în biserică, înmormîntările somptuoase. Milanezii, care duc o viață destrăbălată, au obiceiul de a-și duce rămășițele pămîntești la groapă însoțiți de o gloată de fețe bisericești ca și cînd ar avea nevoie de întărirea unei adevărate oști de avocați, care să le pledeze cauza înaintea Celui

de Sus. Înmormîntarea unui om de vază era cîteodată însoțită de șase mii de preoți și de călugări care duceau cu ei atîtea torțe, încît ai fi crezut — spune un contemporan — că toată cetatea luase foc. La aceste funeralii de pomină se gîndește Leonardo cînd scrie: «Oameni de rînd vor purta mii de lumînări, spre a lumina calea celor ce și-au pierdut vederea pe veci».

Deasemeni se indignează în fața cultului exagerat al unei sumedenii de sfinți. Sub titlul «Despre religia fraților ce trăiesc de atîta timp de pe urma sfinților morți» propune această cimilitură: «Cei ce vor muri vor da de mîncare peste o mie de ani multor vii». Pictorul, care a oferit adorării credincioșilor cele mai frumoase tablouri religioase, se arată dintr-o dată a fi un iconoclast teribil. «Oamenii vor vorbi oamenilor care nu-i vor înțelege; aceștia, cu ochii larg deschiși, nu vor vedea, li se va vorbi și nu vor da nici un răspuns; iertare i se va cere celui ce are urechi și nu aude, și lumînări vor fi aprinse înaintea unui orb.»

Leonardo atacă și obiceiul spovedaniei: «Niște biete femei se vor duce de bună voie să-și mărturisească desfrîul și faptele lor cele mai tainice și cele mai rușinoase bărbaților». Întru totul în spiritul Reformei, care încă nu împărțise lumea în două, artistul care a creat cele mai frumoase madone batjocorește credința în Sfînta Fecioară. «Mulți dintre cei care slăvesc Fiul, durează Temple doar întru gloria Mamei.» Criticînd instituțiile și principiile de bază ale cultului, Leonardo ironizează chiar și credința în Mîntuitor. Sub titlul: «Lacrimi vărsate de Sfînta Vineri», el scrie: «În toate țările europene va răsuna plînsetul marilor popoare pentru pierderea unui singur om, mort la Răsărit».

Leonardo scrie toate astea, cu scrisul său inversat — totuși atît de ușor de descifrat — tocmai în epoca în care Inchiziția se apucă serios de lucru. Alexandru al VI-lea, care făcuse o paradă nerușinată a viciilor sale, cum își pusese pe cap tiara papală datorită sprijinului dat de cardinalul Ascanio Sforza, fratelui lui Lodovico, pornise o luptă crîncenă împotriva ereticilor. Sfînta Inchiziție se bucură de tot sprijinul justiției laice a Lombardiei. Cu toate că în mod oficial schingiuirea e oprită, totuși ereticii, magicienii și vrăjitorii nu scapă de ea. Celor care hulesc
 numele Domnului li se smulge limba, cei care hulesc

numele sfinților sînt duși în piața publică și li se aruncă în cap trei găleți cu apă înghețată, iar Lodovico, totdeauna grijuliu pentru interesele sale, adaugă la pedepsele bisericii mari amende care îmbogățesc visteria statului. Leonardo n-are de loc chef să fie martirizat pe degeaba; în timp ce, în singurătatea cabinetului său de lucru, întocmește prezicerile mușcătoare, are prevederea de a adăuga la subsolul unui pasaj pe care vrea să-l publice: « Lasă de o parte sfintele scripturi, întrucît ele sînt adevărul suprem ». Dar în ciuda prudenței sale, într-o lume atît de « sonoră » cum este lumea lui, în care totul se transmite din gură în gură, unde lumea vrea cu tot dinadinsul să afle amănunte despre viețile oamenilor celebri, scepticismul lui Leonardo sfîrșește prin a fi cunoscut de toți. Vasari, în prima ediție a lucrării sale: « Viața lui Leonardo » scrie « Cugetînd asupra lucrurilor firii, el se sili să descopere însușirile plantelor, urmări și observă neîncetat mișcarea cerului, fazele lunii și evoluțiile soarelui. Pînă la urmă ajunsese la o concepție atît de eretică, că nu se mai supuse nici unei religii, fiindcă i se părea că e mai multă măreție în a fi filozof, decît creștin ».

Dar — amănunt caracteristic — în a doua ediție a cărții sale, Vasari scoate această acuzare mascată de erezie, cum ai șterge dintr-un portret niște trăsături neplăcute. Totuși contemporanii vedeau în Leonardo un magician înzestrat cu puteri supranaturale, care putea să descifreze tainele naturii, să vorbească cu stelele și să sondeze cu spiritul său hăuri primejdioase. Dar nici justiția bisericească, nici cea laică, nu îndrăznește să acuze un om pe care gloria îl iluminează fulgerător.

Trei ani după ce a părăsit primul său proiect mult prea trufaș, Leonardo termină macheta întocmită mai pe gustul tradițional. Cînd este dezvelit în public proiectul statuii uriașe, executată dintr-un material provizoriu, în ciuda concesiilor făcute, opera aceasta îi uluiește pe contemporani. Colosul, instalat într-o trăsură anume construită, e transportat în curtea castelului; silueta lui impunătoare se desprinde, albă, pe roșeața zidurilor. Un singur elan străbate cu putere corpul uriaș al calului, înalță silueta călărețului, vibrînd pe chipul amenințător pînă în vîrful bastonului întins către cer. Privitorii cred că au în față însăși forța țîșnind triumfătoare din

băierile pămîntului, — forță ce-i adusese unui fecior de țărani din Attendola renumele de « Sforza », cu care înnobilase o dinastie de stăpînitori.

Lodovico, moștenitor obscur al lui Francesco Sforza, știe că această statuie îi glorifică numele pe vecie, așa crede el în ceasul marii sale încîntări. Cu talentul lui deosebit de scamator, a făcut în așa fel încît expoziția publică a monumentului să coincidă cu sărbătoririle mărețe cu care vrea să amăgească prostimea Milanului și care în același timp netezesc drumul politicii sale. Dacă pînă atunci dusese adeseori un dublu joc, totuși, niciodată nu înscenase unul atît de perfid ca cel pus la cale acum: poartă convorbiri cu Maximilian I — căruia regele Franței îi răpise bogata logodnică bretonă — și-i oferă mîna nepoatei sale Bianca Maria Sforza. O înzestrează cu patru sute de mii de galbeni, sumă fabuloasă pentru un suveran care veșnic se plînge de lipsa banilor. În schimb, Maximilian va consfinți — de cum va fi încoronat — dreptul familiei Sforza la tronul Milanului, drept contestat de mult de casa Orléans. Lodovico însă nu cere această consfințire imperială nici pentru Gian Galeazzo, nici pentru urmașii acestuia; o dorește pentru sine și pentru urmașii săi. Ca o culme a perfidiei îl va pune pe Gian Galeazzo — pe care astfel îl văduvește pentru totdeauna de drepturile sale — să plătească zestrea surorii lui mai mici.

E atît de mulțumit de acest tratat secret, că-i oferă micii prințese un trusou care minunează curțile cele mai risipitoare. Numai giuvaerurile valorează peste patruzeci de mii de galbeni; lenjeria este neobișnuit de fină, făcută fără îndoială dinadins ca să impresioneze pe nemți, care în Italia au faima unor indivizi îngălați și neîngrijiți. Cămășile, cu mînecile pînă la pămînt, sînt brodate cu fir de aur și de mătase verde; obiectele de toaletă sînt toate împodobite cu aur și fildeș; pînă și recipientele pentru uzul cel mai prozaic sînt toate din argint masiv. Maximilian nu poate veni la Milano, și de altminteri curtea este încă în doliu după moartea ducesei de Ferrara. Totuși căsătoria e sărbătorită cu toată pompa cuvenită în asemenea prilejuri. Logodnica regală apare într-un car tras de patru cai albi; silueta ei pare și mai plăpîndă între faldurile satenului roșu ca flacăra, mîne-

cile lungi, desfăşurate ca nişte aripi, aruncă reflexe roşiatice peste trăsăturile ei neregulate, cu nasul lătăreț, cu buza de sus prea scurtă şi cu bărbia teşită. Stă alături de Isabella de Aragon înveşmîntată şi ea în mătase purpurie, brodată cu aur, şi de Beatrice, care, la rugămintea soțului ei, a lepădat doliul şi e îmbrăcată într-o rochie de catifea albastră împodobită cu arabescuri aurii.
Doamnele de la curte urmează alaiul cu nenumărate trăsuri închise, al căror număr mare îi uimeşte pe invitații străini, căci, pe vremea aceea la Paris nu existau decît trei familii care aveau trăsuri particulare, pe cînd la Milano erau peste şaizeci de trăsuri cu patru cai, şi un mare număr de echipaje mai puțin pretențioase. Toate ciudățeniile cu care se împăunează oraşul sînt puse la vedere, anume pentru oaspeți. Începînd cu un crocodil « cum nu s-a mai văzut în țara noastră », pînă la monumentul uriaș care se înalță în curtea castelului. Regia ingenioasă a lui Lodovico pune şi mai mult în valoare capodopera lui Leonardo. Ştirea acestei minunății se răspîndeşte din oraş în oraş, din atelier în atelier, de la castel la castel, şi cu toate că numai milanezii şi oaspeții lor au văzut colosul cu ochii lor, dintr-o dată toți acei a căror părere contează ştiu că Leonardo da Vinci a creat opera cea mai gigantică, cea mai uluitoare, cea mai glorioasă din cîte au fost vreodată zămislite de mîna omenească.
« Cred fără nici o îndoială că nici grecii, nici romanii n-au putut vedea vreodată ceva mai măreț », exclamă poetul milanez Baldasare Taccone. Leonardo nu mai are nevoie să solicite epigrame mediocre; e omagiat de poeții de pretutindeni şi această epocă atît de ahtiată de superlative, se întrece pe sine în manifestări de entuziasm.
S-ar părea că statuia lui Leonardo întruchipeaza gustul pentru extraordinar, care-i însuflețeşte pe contemporani. Nici unul din geniile antichității, nici Miron, nici Praxiteles, nici Fidias nu se pot măsura cu Leonardo florentinul şi « însuşi Jupiter trebuie să-i predea învingătorului cununa de lauri », scrie un poet anonim roman încheind cu acest joc de cuvinte despre renumele lui Leonardo: *Vittoria vince e vinci tu vittore* (Victoria este a învingătorului şi tu, o învingătorule, tu ai victoria).

El însuşi simte că e învingător, în ziua în care gloria atît de mult aşteptată soseşte în sfîrşit, cu manifestaţii atît de zgomotoase vrînd parcă să-şi răscumpere întîrzierea. Şi dacă Lodovico uită că s-a îndoit de Leonardo, că altădată îi căutase un înlocuitor, nici Leonardo nu-şi mai aminteşte de îndoielile, de dibuielile, de disperările sale de creator.

În trupa de călăreţi care o însoţeşte pe logodnică pînă în Germania, se află şi vechiul tovarăş al lui Leonardo, Ambrogio de Predis, care avea s-o picteze de atîtea ori pe tînăra împărăteasă şi pe soţul ei. Leonardo însuşi îi escortează cîteva zile, căci printre hîrtiile sale se găsesc cîteva însemnări amănunţite despre itinerarul acestei călătorii. Observă de-a lungul lacului Como şuvoaiele mai potolite sau iuţi ce pun în mişcare morile. Cortegiul trece peste Valtellina, înconjurînd malurile Addei, printre munţi rîpoşi cu primejdii ce te pasc la tot pasul, străbate valea fluviului Chiavenna către care stîncile coboară abrupte şi golaşe, printre cascade de apă spumegată ce se aruncă în fluviu.

În ciuda succesului său răsunător, Leonardo rămîne socotit şi metodic; îi pare bine că la un han a găsit un culcuş care nu-l costă decît patru bani pe noapte şi tot aşa descriind mai departe frumuseţile peisajului, printre aceste minuni el notează conştiincios că la Valtellina o livră de viţel (cam $^1/_2$ kg: n.t.) sau o sticlă de vin costă un bănuţ şi că untul şi sarea se vînd zece bani livra. Despărţindu-se de asociatul său, care-şi urmează calea, aruncă parcă înapoi o privire asupra vieţii lui, cum contemplăm un peisaj de pe piscul unui munte. O dată cu Ambrogio de Predis, la o cotitură a drumului, dispare întreaga epocă a tinereţii lui plină de incertitudini şi umbre, alcătuită din visuri fără sorţi de împlinire. De aci înainte drumul său urcă asemenea potecilor de munte pieptişe unde îţi zdreleşti mîinile de colţurile stîncilor. Urcă spre singurătăţile bătute de vînturi, unde omul e împăcat cu sine şi nu mai doreşte nici o înfrăţire cu oamenii. Conştient de viitorul său, Leonardo priveşte piscurile şi, treptat, în cugetul lui răsare o imagine: o piatră izolată pe o culme plictisindu-se departe de tovarăşele ei presărate pe drumul cel mare, se rostogoleşte la vale. Dar nu va trece mult şi, călcată de oameni, zgîriată de copitele cailor, zdrobită de roţile

grele ale căruțelor, piatra se înfundă în noroi, plină de căințe și de păreri de rău pentru paradisul părăsit. Iar Leonardo, ale cărui răni nu s-au vindecat încă, și care avusese atîtea de pătimit de pe urma celor din jur, adaugă rîndurile următoare drept morală: « Aceasta e soarta acelora care, părăsindu-și viața singuratică și contemplativă, se duc să trăiască în marile orașe, în mijlocul oamenilor, a căror răutate este nemărginită ». (Cod. Atl. 172 v.)

IV. „UNUL DIN VOI MĂ VA VINDE"...

Crinul se aşeză pe malul Ticinului,
dar curentul smulse malul cu crin cu tot.

(H.f. 44 r.)

Carol al VIII-lea, cuceritor clasic, trece Alpii în 1494. Steagurile albe împodobite cu crini şi cununi, flutură în vîntul uşor de septembrie lăsînd să se vadă deviza lor trufaşă: *Voluntas Dei, missus a Deo.*

Bătaia tobelor mari cît un butoi, lovite cu ambele mîini, vesteşte intrarea Regelui în Asti. Oastea defilează de-a lungul străzilor. Se zice că ar fi vreo şaptesprezece mii de oşteni: arbaletieri, arcaşi, argaţi călare cu cîini, muşchetari, halebardieri în tunici scurte căptuşite, purtînd culorile regelui. În urma lor vin elveţienii cu halebarde cu plăsele vătuite şi mari cît nişte măciuci. Pe străzi trec treizeci şi şapte de tunuri de bronz, sute de balimeze, de bombarde şi şăcăluşe. E cea mai puternică artilerie din cîte a văzut vreodată Italia. Hurducăitul carelor grele e urmat de tunetul cavaleriei în galop. Defilarea celor şapte mii de cavaleri nu se mai termină. Sunetul subţiratic al fluierelor vesteşte garda regală: opt sute de oameni cu armuri de oţel sau bronz aurit, cu bogatele lor podoabe de pene oscilînd în trapul cailor. După această manifestaţie de pomină a puterii regale, îşi face apariţia însuşi regele. Călăreşte pe faimosul său cal negru, Savoia, sub un baldachin de aur între două şiruri de lachei şi de paji, înveşmîntaţi în catifea. Nici n-ar fi nevoie de acest alai măreţ ca să-ţi dai seama că te afli

 înaintea unui monarh. Pe pălăria lui albă, cu pene

negre, strălucește coroana prinsă sub bărbie cu o panglică lată; mantaua lungă de catifea albastră face să pară mai voinică silueta sa pirpirie, ascunzîndu-i picioarele slă-bănoage, rahitice, iar cămașa de zale, sub tunica aurie, îi bombează pieptul îngust și scobit. Capul, dispro-porționat de mare este înfipt, aproape fără nici o trecere, pe umerii umflați de grosimea stofelor. Pe chipul lătăreț, cu nasul lung și cîrmit într-o parte, se prelinge privirea fixă a ochilor mari și bulbucați, care se potrivesc cu zîmbetul încîntat și nătîng lîncezind în jurul gurii largi.
De cum a aflat vestea despre sosirea regelui, Beatrice d'Este pleacă la Asti. Se ține foarte dreaptă pe calul ei și-l mînă cu mare siguranță « nici mai mult nici mai puțin decît ar face-o un bărbat », observă un nobil francez. Se pregătise timp îndelungat pentru această întîlnire, ținînd cu tot dinadinsul să nu fie eclipsată de curtea Franței: « Purta o rochie din țesătură de aur verde și o cămașă de in brodată; pe cap avea mulțime de perle, iar părul răsucit îi cădea pe spate, legat cu o panglică de mătase ».
O mantie lungă de catifea purpurie o înfășura, și tot din mătase purpurie e și pălăria împodobită cu pene, « nici mai mult nici mai puțin ca ale noastre », adaugă același nobil, care nu știe că Beatrice a avut grijă să aducă prin ambasadorul ei din Franța modelul pălăriilor purtate de Anna de Bretania.
Viața ușuratică a primei doamne din Milano luase alt curs de cînd în ianuarie 1493 adusese pe lume un moște-nitor, botezat Ercole după numele tatălui ei, dar care mai tîrziu, în onoarea împăratului, avea să poarte numele de Maximilian. Beatrice și-a propus un scop hotărît. Cele mai diverse inflnențe determinaseră expediția lui Carol al VIII-lea în Italia. Una din ele este gelozia celor două femei care la Milano se ceartă pentru onorurile cuvenite copiilor lor prim născuți, pentru forma leagă-nului, pentru cît să se bată clopotele, pentru numărul doamnelor din suita lor, și pînă și pentru croiala veș-mintelor. Rivalitatea dintre Beatrice și Isabella s-a reper-cutat și pe arena politicii internaționale; ajutoare puter-nice au fost mobilizate de o parte și de alta. Isabella n-a încetat să ceară sprijinul tatălui ei, care, după moartea bătrînului rege Ferrante, s-a urcat pe tronul regatului

Neapole, rugîndu-l să-i apere drepturile de suveran și să răzbune demnitatea ei de femeie ultragiată. Beatrice, la rîndul ei, îl împinge pe Lodovico să susțină pretențiile mai mult sau mai puțin îndreptățite ale regelui Franței asupra tronului regatului Neapole, să-i cîștige prin făgăduinți sau daruri pe « prietenii regelui », care-l țin sub influența lor pe acest adolescent îngîmfat și neghiob. Ideea, atît de funestă pentru Italia, a intervenției franceze, va fi putut încolți mai de mult în mintea lui Lodovico, dar el n-ar fi trecut niciodată la realizarea ei, fără dîrzenia lui Beatrice, fiindcă Lodovico este destul de înțelept ca să-și dea seama ce primejdii ascunde această acțiune.

A stat mult timp la îndoială, mergînd pînă acolo încît după ce semnase un pact secret cu Franța, încă mai susținea că a încheiat doar un tratat de apărare. El recurge la vicleșugurile sale obișnuite, prefăcîndu-se că nu înțelege intențiile unui trimis special al lui Carol al VIII-lea venit la Milano pentru « a-i spune o vorbă despre acest proiect »: îi transmite regelui că n-are nimic, dar cu adevărat nimic, să-i propună. Dacă Beatrice n-ar fi fost atît de nerăbdătoare, el ar fi continuat să riște din cînd în cînd, bătînd numaidecît în retragere, făcînd propuneri echivoce, făgăduieli cu două înțelesuri. În curînd însă Beatrice își vede influența sporind mulțumită intervenției unui aliat neașteptat: Giuliano della Rovere, ale cărui motive nu se deosebesc prea mult de acele ale unei femeiuști descreierate, numai că el știe să le dea o bază ideologică. În timp ce la Milano două femei tinere se întrec în ambiții, la Roma sînt în conflict două temperamente năprasnice: Rodrigo Borgia și Giuliano della Rovere. Orașul etern nu este destul de încăpător pentru ciocnirea puterilor lor. Unul din ei doi trebuie să piară. Cînd Rodrigo Borgia e ales pentru Sfîntul Scaun, cardinalul de Vincula [1] pleacă la curtea Franței să ațîte la luptă în numele Creștinătății ofensate, împotriva unui Papă nedemn. În acea zi de septembrie, el călărește alături de regele Franței, el, care atunci, cînd, la rîndul său, va purta tiara papală, ca soldat al lui Cristos încins cu sabia, va porni lupta împotriva francezilor, spre a elibera Italia de « barbari ».

---

[1] Giuliano della Rovere, viitorul papă Iuliu II, (N.r.r.)

Toți acei care au pregătit expediția erau îmboldiți de resentimente personale și de ambiții egoiste. Prietenii și sfetnicii regelui se zbăteau pentru propriul lor profit împotriva rezistenței curții, a poporului și mustrărilor Annei de Beaujeu: Etienne de Vesc, supraintendent de Beaucaire și burghezul ambițios Guillaume Briçonnet, care nemulțumindu-se cu înrîurirea lui în treburile statului, umbla după purpura de cardinal.

Tînărul rege, cu surîsul lui nătîng, cu privirea sticloasă, ascultase răbdător argumentele lor interesate. Dar în timp ce ei erau încredințați că l-au cîștigat pentru scopurile lor, el nu se gîndea decît la împlinirea propriilor sale visuri. Nu trecuse Alpii nici pentru coroana ducală a Beatricei, nici pentru tiara viitorului Iuliu al II-lea, nici pentru purpura lui Briçonnet. Ambițiile lor mărunte, preocupările lor meschine, nu înseamnă nimic pe lîngă visul fantastic pe care îl urmărește în taină; treburile lor pălesc în fața marii chemări ce sălășluiește în cugetul său: glorie. Inima lui de adolescent bate la fel ca inimile cavalerilor cînd se aruncau împotriva balaurilor sau a necredincioșilor, cu culorile alesei prinse în piept, doborînd uriași, sau călărind prin ținuturi străine în armurile lor de aur curat, cum călărește el acum, pe străzile din Asti. Mintea lui tulbure și copilăroasă este plină de imagini și de întîmplări din cărțile citite cu lăcomie, de fapte vitejești nemaivăzute, de chipuri de femei de o frumusețe nemaiîntîlnită. El însuși e eroul a cărui credință și voință de neclintit biruie realitatea. Simte în suflet chemarea marilor victorii iar intrarea lui triumfală în Italia reprezintă pentru el doar preludiul unei epopei fantastice, al unei cruciade împotriva necredincioșilor, al unui război sfînt împotriva Semilunei. La lucrurile acestea se gîndește în primele zile petrecute în Italia. Zîmbetul bălos ce i se prelinge pe buza care îi spînzură vădește o mulțumire de sine aproape voluptuoasă. Dar întorcîndu-și fața spre Beatrice și cele douăzeci și două de doamne din suită, sosite în șase calești căptușite cu catifea, surîsul său e gata să trădeze înalta misiune căreia i s-a dăruit, preschimbîndu-se într-un rînjet lacom, cînd devoră fețele fardate, încadrate de plete lungi, grele și parfumate. Carol al VIII-lea este atît de simțitor în fața farmecelor feminine, încît uneori uită visurile lui de glorie, febra dorinții

înăbuşind ambiţia trezită de lectura romanelor cavalereşti. Este atît de înnebunit după sexul slab încît a îngăduit ca oştirea lui să fie urmată de peste opt sute de femei. Scăpate din case rău famate, ele urmează trupele, numărul lor crescînd din oraş în oraş. Nici suveranul nu se dă înlături din faţa plăcerilor obţinute uşor, şi chiar la sosirea lui la Asti se molipseşte de o boală ruşinoasă.

Tocmai boala aceasta face să i se împotmolească marşul triumfal abia început. Lodovico îl trimite pe Ambrogio da Rosate, medicul şi astrologul său, ca să tămăduiască « variola regală ». Să fie oare boala aceasta un semn de la Dumnezeu, un avertisment dat veneticului pentru a-l înspăimînta? Alexandru al VI-lea crede lucrul acesta, în timp ce străbate, neliniştit, sălile Vaticanului; Isabella de Aragon, în castelul trist din Pavia, unde veghează la căpătîiul bărbatului ei, speră şi ea că la mijloc este mîna Celui de Sus.

Tînărul duce a căzut brusc la pat, doborît de o boală misterioasă încă din toamnă. Cu cîteva luni în urmă sîngele clocotitor al neamului Sforza se trezise, în sfîrşit, în vinele sale, — vrînd să-şi dovedească bărbăţia îşi luase chiar şi o amantă — galopa ore întregi de-a lungul şesurilor şi livezilor din Vigesano, vesel şi nepăsător cum nu fusese niciodată pînă atunci.

Boala lui inexplicabilă e însoţită de dureri înfiorătoare pe care medicii nu izbutesc să le calmeze. Isabella de Aragon încă nu ştie că o pîndeşte o nenorocire mai mare decît victoria francezilor. Ea începe, poate, numai să bănuiască acest lucru, cînd Bonna de Savoia, chemată la căpătîiul fiului ei, izbucneşte în hohote de plîns nestăpînite, plînsul unei femei care şi-a pierdut nădejdea. Isabella luptă atunci cu îndîrjire ca să-l scape pe Gian Galeazzo şi să se scape pe sine. Îl îngrijeşte cu un devotament pasionat, ca pe un copil nu prea cuminte; pare că şi-a găsit în sfîrşit adevărata menire.

Gian Galeazzo înfruntă la fel de prost moartea, cum înfruntase şi viaţa; se apără împotriva ei cu o încăpăţînare copilăroasă, care se minte pe sine. Vrea cu orice preţ să călărească, deşi mîinile lui slăbite nu mai sînt în stare să ţină nici măcar dîrlogii; se supără, cere vin, cu toate că doctorii i-l interzic, porunceşte să i se aducă
 fructe crude — spunînd că vrea să le simtă doar par-

fumul — şi le mănîncă cu nesaţ, cum e lăsat singur o clipă. Apoi, brusc îşi aduce aminte că e stăpînul unui întreg regat, joacă rolul bărbatului tare în faţa morţii. Vrea să-l primească pe regele Franţei, în ciuda împotrivirilor Isabellei, care, punînd mîna pe un pumnal, strigă că mai bine se omoară decît să dea ochi cu călăul tatălui ei.

Pe la mijlocul lui Octombrie, Carol al VIII-lea se duce la căpătîiul lui Gian Galeazzo. Bolnavul nu se mai joacă nici de-a eroul, nici de-a copilul înspăimîntat; cu o voce gravă, îl roagă pe rege să-l ia sub ocrotire pe fiul său Francesco. Tonul său neobişnuit de grav o face pe Isabella să-şi stăpînească furia neputincioasă. Nu mai ameninţă, — imploră mila regelui francez. Dar cum este întîi fata regelui Neapolului şi abea după aceea ducesa Milanului, îl roagă stăruitor pe Carol al VIII-lea să renunţe la expediţia împotriva tatălui său.

Pe chipul searbăd, mişcat de emoţie al regelui se dă o luptă vizibilă între visurile sale de glorie şi datoria cavalerească care-l leagă de un muribund şi de o femeie. Îi explică ducesei scăldată în lacrimi că onoarea lui nu-i îngăduie să renunţe la cucerirea Neapolului. « Onoarea mea . . . » repetă de cîteva ori, fără să ştie nici el exact ce anume îi dictează această onoare; şi îşi înalţă spre Isabella privirea-i tulbure, vrînd parcă să-i ceară un sfat. Pleacă apoi, bolborosind vorbe nedesluşite şi se poticneşte în prag, ca şi cum ar purta în spinare o povară prea grea.

La poartă însă Beatrice şi Lodovico îl iau numaidecît în primire: întreaga curte e adunată la castelul Paviei, seara se dă un mare spectacol; cîteodată ecoul muzicii şi hohotele de rîs ajung pînă la odaia bolnavului, amestecîndu-se cu plînsul Isabellei.

Din suita lui Lodovico face parte şi Leonardo da Vinci, şi în timp ce soarta Milanului se joacă la castelul Paviei, el hoinăreşte pe malurile Ticinului, privind căutătorii de aur care trec prin site nisipul, întrebîndu-se de ce particulele mai uşoare se adună pe margini şi propunîndu-şi să aprofundeze cauzele acestui fenomen (H. 88 v.). Dar, oricît de puţin l-ar preocupa evenimentele politice, el nu se îndoieşte totuşi de importanţa momentului şi se pare că prevede cu o mai mare clarviziune urmările ei, chiar decît cei în cauză, cînd, lăsîndu-se

stăpînit de presimțiri sumbre, notează pe scurt acest subiect de ghicitoare: « Crinul se așază pe malul Ticinului, dar curentul smulse malul cu crin cu tot ». (H. f. 44 r.).

Cîteva zile mai tîrziu, Gian Galeazzo se pregătește să părăsească lumea aceasta, ca un copil care își lasă jucăriile. Curtea a plecat de la castel; Bonna de Savoia se întoarce acasă, liniștită de îmbunătățirea trecătoare a stării bolnavului. Dar Gian Galeazzo nu ține la prezența oamenilor. Cînd înțelege că i-a sosit ceasul, cînd duhovnicul a ieșit din odaie, el cere să-și revadă caii preferați. Se înalță cu greu în capul oaselor, ca să le mîngîie cu o mînă tremurătoare pielea lucioasă. Cere să i se aducă și ogarii; haita năvălește în odaia muribundului, boturile umede se freacă de cuvertura de brocart și ultima privire a ducelui de Milano se va pierde în ochii întunecați și vii ai animalelor, care au fost singurii lui prieteni.

Crainicii, gonind prin noapte, purtători ai unor mesaje ce nu suferă întîrziere îl găsesc pe Lodovico la Pialenza. El se înapoiază în mare grabă la Milano, înainte ca vestea morții să fi sosit în oraș și convoacă la castel Marele Consiliu. Pînă în ultima clipă se agață de aparențele legii și « cu prudență », cum spune biograful său oficial, propune păstrarea moștenirii legitime. Dar el a avut grijă să pregătească o intervenție a cîtorva sfetnici aflați în solda lui, care protestează declarînd că împrejurările politice nu permit să li se încredințeze unor copii o asemenea răspundere. Cînd Lodovico pune în sfîrșit mîna pe putere, el pare că a cedat unei presiuni. Clopotele din Milano bat în cinstea noului stăpîn, Lodovico călărește de-a lungul străzilor, în aplauzele mulțimii, dar și sub blestemele ei, la iuțeală înăbușite. E triumful Beatricei; astfel cînd, la porunca lui Lodovico, Isabella de Aragon sosește la Milano, ea e înveșmîntată într-o rochie sărăcăcioasă de culoare maro. « Stofa nu putea să coste mai mult de patru bani brațul », murmură doamnele de la curte. Copiii îmbrăcați și ei în maro, în semn de doliu, se ghemuiesc în brațele, mamei lor, al cărei chip a încremenit; cu ochii rătăciți ea îl caută parcă peste tot pe cel dispărut, repetîndu-i tînguitor numele.

 Moartea lui Gian Galeazzo a survenit la timpul cel mai

oportun, pentru Lodovico, şi cîţiva curteni francezi şoptesc că această coincidenţă ar putea fi lesne opera uneia dintre acele otrăvuri a cărei taină o deţin italienii. Ei zic că regele ar face mai bine dacă ar pune stăpînire pe tronul Milanului. Carol al VIII-lea pare sincer mişcat de această moarte. El pune să se facă slujbe pentru tînărul duce, întîrzie să ia o hotărîre, şovăind între milă şi setea de glorie. Dar viaţa îşi cîştigă întîietatea şi Carol al VIII-lea îşi urmează marşul cuceritor. Această campanie pe care o duce în fruntea uriaşei sale armate e puţin ciudată. Pune stăpînire pe toate oraşele fără nici o luptă, obţine victorii fără vreun risc. Pietro de Medici îi iese în întîmpinare ca să-i ofere cheile cetăţilor toscane şi în timp ce republicanii florentini răstoarnă guvernarea detestată a Medicilor, Savonarola proclamă din amvon, că regele Carol al VIII-lea e « sabia lui Dumnezeu » noul Cyrus, venit să scape lumea de păcate.

« Carol al VIII-lea a cucerit Italia cu pinteni de lemn » spune în batjocură Alexandru al VI-lea; totuşi privind printr-una din ferestrele Vaticanului cum înstelează bezna nopţii făcliile ce vestesc intrarea Cuceritorului în Oraşul Etern, simte cum îl gîtuie frica. Potcoavele cailor ţăcănesc pe caldarîm pe Via Lata, carele se rostogolesc cu vacarm, ţevile de tun sclipesc ameninţătoare. Mulţimea se îmbulzeşte pe străzi strigînd: « Franţa, Franţa », aclamînd numele duşmanilor Papei: « Colonna! Vincula! » Trupele franceze reiau în cor lozinca lansată de Commines: « Dumnezeu e cu noi ».

Carol al VIII-lea intră în Roma ca un împărţitor al dreptăţii. Doar un semn să facă şi vicarul lui Cristos e destituit, şi toată creştinătatea ar respira uşurată. Dar în clipa în care încep negocierile cu Alexandru al VI-lea, regele e învins dinainte prin şiretlicurile papei; îşi zădărniceşte triumful în timp ce trupele jefuiesc ghettoul, pradă mărfurile evreilor, dau foc la sinagogi.

În ziua în care regele părăseşte Roma prin Via Latina nici măcar nu obţinuse învestitura papală, pentru Neapole, regatul său. Cardinalul de Valencia, Cesare Borgia, pe care l-a luat ca ostatic, reuşeşte să fugă în timpul călătoriei. Totuşi norocul îi rămîne credincios cuceritorului şi — cum spune Papa: « Carol al VIII-lea

n-are decît să facă un semn cu creta pe casele alese pentru trupele sale, ca să intre în ele și să se instaleze numaidecît ». Orașele capitulează unul după altul; cîteva fortărețe mai mici după un simulacru de luptă sînt distruse sau se predau.

Regele Neapolului abdică în favoarea fiului său, tînă-rul Ferantino, înainte chiar de venirea regelui Franței, și părăsește capitala cu atîta zăpăceală, încît i se pare că pînă și copacii, cascadele și pietrele murmură stri-gătul trupelor: « Franța! Franța! »

Carol al VIII-lea își face intrarea solemnă la Neapole. « Imitind regele Constantinopolului » spune croni-carul său oficial, a îmbrăcat o manta purpurie căptu-șită cu hermină. Coroana lui e bătută cu nestemate. Într-o mînă ține sceptrul, în cealaltă globul pămîntesc. Înaintează sub un baldachin purtat de nobilii orașului din cea mai veche viță și gloata care se înghesuie pe străzi, crede că-l vede reînviat pe însuși Împăratul Bizanțului.

Lodovico Sforza, aliatul regelui, e de-acum înainte cel mai puternic suveran din toată Italia. El a făcut din Carol al VIII-lea instrumentul propriei sale mă-riri. A scăpat de dușmanii săi cei mai temuți :Aragonii. L-a umilit pe Papă, și a pus stăpînire pe tronul Mila-nului fără cea mai mică împotrivire. Ferrante învins, Medici răsturnați, familia d'Este supusă dorințelor sale, toate căile îi sînt deschise ca să ajungă stăpînul țării. Maurul se îmbată de propria lui putere. Întinzîndu-și mîinile cu degetele scurte, cu palma larg deschisă, spre un ambasador, exclamă: « Iată, privește, într-una țin pacea, în cealaltă războiul ». Stăpîn pe destinul întregii lumi! Niciuna din acele voci discordante care înfierează pericolul invaziei străine, nu ajunge pînă la el. Pînă și poetul Pistoia care se plîngea că pămîntul Italiei e profanat de un cuceritor venetic, acum îl lin-gușește pe Lodovico: « Seniorul meu, o, tu prea bine poți să spui: în mîini am cerul, iar lumea toată cuprinsă sub mantie ».

Populația Milanului, în fireasca ei indolență, este la fel de nepăsătoare față de toate evenimentele acestea, ca și cînd s-ar petrece pe o altă planetă. Într-un poem, Gasparo Visconti relatează o conversație caracteris-tică între un călător și un locuitor din Milano:

— Şi ce face lumea la Milano? întreabă străinul.
— Unul pileşte fierul, altul îl bate cu barosul; unul face ciubote, sau cîntă sau joacă, altul ridică ziduri; unul merge pe jos, altul călare; unul fură bunul altuia, altul păşeşte pe calea virtuţii.
— Şi ce poţi să auzi la Milano?
— Utreniile, prima liturghie, a doua, şi pe urmă vecernia, răspunde milanezul.
— Dracu să te ia! Vreau să spun ce limbă se vorbeşte . . .
— A, în limba vulgară, sau în latină, în rime ori în proză . . .
— Dar despre război? Nu se spune nimic?
— Ce război? La noi nu se vorbeşte decît despre pace, fiindcă într-o ţară paşnică fiecare se simte la adăpost.
— Aşadar, nu se discută nimic despre acel rege al Franţei, care a străbătut Alpii urmat de mai mulţi inşi decît i-ar fi putut da toată Italia la un loc!
— Oamenii îşi ţin gura, nu le pasă. Ţara e în siguranţă de cînd Maurul a catadicsit să aibă grijă de ea.

Într-adevăr, după ultimele evenimente, viaţa oraşului s-a mai înviorat. Oamenii muncesc, dreg, ciocănesc, dărîmă ce-i vechi şi pretutindeni se construieşte, în industrie, în comerţ — şi tîrgoveţii şi cei de la curte. La castel, se termină fortificaţiile. Leonardo profită de acest lucru ca să-i supună lui Lodovico proiectele sale mai vechi, precum şi altele mai noi, în care ţine seama de progresele militare. « Cum artileria a dobîndit o putere cu trei pătrimi mai mare decît înainte, e necesar să se înzestreze şi fortificaţiile cu o forţă de rezistenţă cu trei pătrimi mai mare » (Cod. Atl. 48 v.a.) constată el.
S-a şi apucat să sugereze cîteva îmbunătăţiri pentru apărarea castelului, proiectînd turle rotunde (B. f. 69 r.) (Cod. Atl. f. 281 r.b.) şi nişte scări duble, încrucişate, pentru înlesnirea aprovizionării. « Toate acestea îmi plac », scrie el într-o zi, măsurînd grosimea zidurilor şi lăţimea şanţurilor castelului. Dar critică amenajarea galeriilor secrete ce duc spre posturile înaintate ale artileriei, căci ar fi deajuns ca una din poziţii să fie cucerită, pentru ca duşmanului să-i fie deschisă calea

înlăuntru. (B.f. 36 v.) Leonardo socotește că bastioanele, în general, sînt mai puțin rezistente decît sistemul de întărituri din antichitate și din evul mediu. Pe un desen frumos executat el fixează planul unor întărituri poligonale (Cod. Atl. 41 v.a.): un șanț plin cu apă, înaintea incintei camuflate de niște arbuști; redute semicirculare țin șanțul sub tirul artileriei. În sfîrșit meterezul principal e prevăzut cu posturi de observație zidite la mare înălțime, în grosimea zidurilor, de unde încă mai poți ataca dușmanul chiar după ce va fi trecut șanțul și se va fi cățărat pe metereze. Apărarea este completată cu un șanț ce vine din interior și cu o ultimă redută care are pe toată lungimea cazemate pentru adăpostirea trupelor. Într-un desen al lui Albrecht Dürer, datat 1527, regăsim aceeași ideie de întărituri poligonale. Totuși, acest sistem nu va fi adoptat decît peste două secole de Frederic cel Mare care-l introduce cu mare succes în Prusia.

În ciuda frumuseții desenului, planul lui Leonardo pare-se că nu-l interesează pe Lodovico, care are obiceiul de a-și clasa colaboratorii, pe categorii și de fiece dată cînd vreunul își încearcă talentul în alt domeniu decît cel indicat de el, le pune la îndoială competența. Cînd îi cere părerea lui Bramante în legătură cu importanța strategică a unei fortificații din împrejurimile Domodossolei, Lodovico declară la înapoiere arhitectului: « Bramante nu poate să se priceapă în această materie tot atît de bine ca un militar », și ordonă o nouă anchetă făcută de un expert « mai bine inițiat prin profesia lui în tainele războiului ».

Firea îl înzestrase pe Bramante cu o răbdare de fier. El are tenacitatea oamenilor vînjoși, încredințați că le va sosi ceasul izbînzii, că vor trăi destul spre a-l apuca. Mizeria și lipsurile l-au călit, o doză mare de humor, precum și un ascuțit simț al comicului îi îngăduie să îndure dezamăgirile, să-i asigure prietenia unor oameni atît de aleși ca de pildă Gasparo Visconti. Totuși merge pe cincizeci de ani, se bucură de prețuirea tuturor, iar poeții curții (care aproape niciodată nu fac aluzie la Leonardo) îl măgulesc bucuros. Dar lipsa de orice jenă cu care îl tratează Lodovico e mai mult decît poate îndura el. Pe ascuns, Bramante părăsește deci

 Milanul, ca să-și caute în lume un protector mai înțe-

legător și un cîmp de activitate mai puțin îngrădit de intrigi și de invidii. Abia plecat, Lodovico își dă seama că prezența lui este de neînlocuit. Poruncește să fie căutat peste tot, își alarmează ambasadorii de la Roma și Florența, explicîndu-le pe larg valoarea unei mari personalități, atît de mari ca aceea a lui Bramante. Cercetările sînt duse cu atîta zel, iar Lodovico se arată atît de stăruitor, făcînd atîtea făgăduieli seducătoare, încît Bramante se lasă convins, știind prea bine că « la drept vorbind, curțile sînt ca preoții care nu ne dau decît apă, vorbe și fum . . . să le ceri mai mult, e ca și cum ai vrea să răstorni legile . . . »
Leonardo lucrează iarăși la castel împreună cu Bramante. O mare afecțiune îl leagă de acest om voinic cu trăsături grosolane — pe care o frunte mare și pleșuvă le face să pară și mai puternice — cu privirea inteligentă, plină de un licăr de șiretenie în orbitele adînci. Îi cere adesea sfatul și peste ani își va aminti de « construirea unui podeț peste șanțul unui castel, așa cum mi l-a arătat Donnino ». (M. f. 53 v.) Dacă, din punct de vedere tehnic, Bramante este mai priceput decît Leonardo, colaborarea lor îi aduce poate mai mult decît și-ar fi închipuit el. S-ar putea spune că acestui om atît de sigur pe el, atît de adînc înfipt în realitate, contactul cu Leonardo i-a trezit gustul încercărilor îndrăznețe, dorința de inovații. Marile visuri pe care Leonardo vrea să le veșnicească în piatră și care îl obsedează atîta, încetul cu încetul pun stăpînire și pe Bramante; lungile discuții din acea perioadă au sădit în imaginația lui germenii ce vor da o înflorire neașteptată. În cursul primăverii amîndoi locuiesc adesea împreună în reședința de vară de la Vigevano a familiei Sforza.
Sentimental cum e, Lodovico ține foarte mult la acest loc unde s-a născut. El a poruncit să fie dărîmate casele vechi, povîrnite, să se taie străzi largi, să se amenajeze o piață principală înconjurată de arcade, cu atîta risipă împodobite cu teracotă multicoloră, încît pare o imensă sală de bal. Isprăvită înainte de urcarea pe tron a Maurului, această piață mai păstrează încă ecusonul ducelui de Bari cu deviza ei grăitoare: *Ich hoff.*

Bramante e pe cale de a transforma în întregime vechiul castel, de a cărui lipsă de confort se plîngea altădată Isabella. El înalță, lipit de una din aripile castelului, un încîntător pavilion pentru doamne, decorează apar- tamentele destinate Beatricei, se duce pînă la Pavia să copieze orologiul vestit al castelului. Între timp, Leonardo întocmește devizul picturilor pentru una din sălile castelului, o sală mare, pe cît se pare, căci prevede, între altele, douăzeci și patru de scene din istoria romanilor, încadrate de pilaștri albaștri și aurii și o serie de figuri de filozofi. Deși devizul e chiar modest — Leonardo cere patrusprezece lire pentru fiecare scenă de istorie romană și zece lire pentru fiecare filo- zof, în prețul acesta intrînd și aurul și albastrul, culori foarte costisitoare — Lodovico nu aprobă proiectul. Leonardo se mulțumește să ducă la bun sfîrșit cîteva lucrări mai mărunte și să-i construiască Beatricei un pa- vilion de lemn, cu o mică fîntînă, foarte grațioasă. Mai lucrează și pe un domeniu vecin cu Vigevano, la Sforzesca, transformată de Lodovico în fermă model. Îmbunătățește sistemul de irigare, care inaugurat de Lodovico, reușește să transforme solul sărac și steril al ținutului într-o țarină deosebit de rodnică. Canalul Sforza — o deviație a Ticinului — a fost lărgit iar canalul Sessia prelungit pînă la Vigevano. În onoarea lui Lodovico a fost denumit « Mora ». Leonardo ad- miră lucrările executate și însemnează în carnet cum funcționează ecluzele, cum au fost construite niște te- rase cu o sută treizeci de scări pentru asanarea mlaș- tinilor: « Această scară, trebuie să mărturisesc, a fost pentru mine un exemplu ». Se interesează de mori, notează cît timp trebuie pentru măcinarea grăunțelor vrea să afle prețul grîului și al făinii și socotește cîști- gul ce ar putea fi scos de pe urma unor îmbunătățiri la care se gîndise. Observațiile se încheie cu o frază laconică: « Apa e cărăușul naturii ». (H.f. 95 r.)

În primăvara aceasta interesul său pentru forțele vii ale apei și pentru folosirea lor devine o pasiune ce-l va stăpîni o bună bucată din viață. Apa exercită asupra lui o atracție irezistibilă. Noaptea, în vis, aude șipotul rîurilor, coșmarele sale sînt potopuri, ploi torențiale, și inundații, și cînd caută vreo comparație, întotdea- una se gîndește la mări și fluvii; mîngîind cu privirea

cîte o șuviță de păr, unduirea ei i se pare un fir de apă curgînd în vînt.

În perioada aceasta, spiritul lui Leonardo e stăpînit de convingerea că aceeași lege guvernează toate feno-menele perceptibile. Atracția ce o exercită asupra cu-riozității sale de nepotolit, fiece enigmă a lumii, se aso-ciază la el cu dorința de a-și unifica observațiile, de a încadra rezultatele tuturor cercetărilor într-o con-cepție generală asupra universului. Pe măsură ce aceste rezultate se extind, se amplifică și se complică prin des-coperirea unor fenomene necunoscute sau a unor legi noi, el se înverșunează și mai mult să păstreze această vedere de ansamblu a universului, dorința lui de uni-tate devenind o obsesie. Strădania de a aduce toate as-pectele multiple la un numitor comun, nu face adesea decît să dăuneze adevărului științific. Una din aceste generalizări care fusese o piedică mare pentru cerce-tările sale, și de care nu poate scăpa decît cu mare trudă, e noțiunea unei identități perfecte între microcosmos și macrocosmos, între om și univers. « Omul e socotit de cei din vechime o lume în miniatură », spune el, începîndu-și « Tratatul despre Apă ». (A. f. 55 v.) Ideea a descoperit-o la Seneca, dezvoltată pe urmă de Brunetto Latini, Ristoro d'Arezzo și de alți învă-țați. Omul, explică Leonardo, este alcătuit din pămînt, apă, aer și foc; oasele, armătura cărnii, corespund cu stîncile, armătura lumii; omul poartă în el un lac de sînge care-i lărgește plămînii cînd respiră, aidoma Ocea-nului, care crește și descrește din șase în șase ore sub impulsul marelui suflu universal. Asemenea venelor care se ramifică în corpul omenesc, trupul pămîntului este brăzdat de nenumărate cursuri de apă. Apa care țîșnește din stînci ca dintr-o rană « este sîngele care circulă în vine. Leonardo mai observă la Vigevano — lucru notat în carnetul său cu data de 20 martie 1494 — cum se tratează butașii de vie îngropați pentru iarnă: se taie crăcile ca să se accelereze pulsația sevei, așa cum într-un organism bolnav, o incizie face ca sîngele stri-cat să fie înlocuit cu un sînge proaspăt. Natura « își ajută viețuitoarele » și veghează ca forța vitală să sălăș-luiască în ele pînă la moarte. (H.f. 77 r.) Oricît de atră-gătoare ar fi această concepție, a unității forțelor natu-rale, Leonardo își dă seama că ea nu explică îndeajuns

unele fenomene, şi mai ales urcarea apei care — prin corpul neînsufleţit al pămîntului — poate să se ridice pînă la vîrfurile cele mai înalte. La cei vechi şi la învăţaţii din evul mediu, el găseşte explicaţii care nu prea îl mulţumesc. După « Meteorologia » lui Aristotel, marea este prizonieră în miezul pămîntului; după Pliniu cel Bătrîn, ea circulă de-a lungul cursurilor de apă, presiunea combinată a scoarţei terestre şi a vîntului împingînd-o în sus. Brunetto Latini crede că marea este mai înaltă decît munţii cei mai mari, şi Ristoro d'Arezzo arată, în sprijinul acestei teze că apa fiind mai uşoară decît pămîntul, se păstrează mai lesne pe înălţimi. Dar experienţa de zi cu zi dezminte aceste interpretări. « Apa nu se mişcă din loc în loc dacă nu e chemată de adîncime », spune Leonardo şi dacă marea ar fi mai înaltă decît munţii, cum se zice « cu o închipuire deşartă » ea s-ar fi scurs, după atîtea veacuri prin crăpăturile munţilor şi s-ar fi isprăvit. (A.f. 56 r.v.) Apoi adaugă în derîdere: « Desigur, nu pot decît să admir o părere generală, formată în ciuda adevărului prin concursul universal al oamenilor ». În faţa argumentelor copilăreşti invocate în sprijunul acestei teze, el ridică un argument foarte simplu: dacă marea ar fi mai înaltă decît pămîntul, ea l-ar acoperi în întregime, cum fac valurile cînd sînt ridicate digurile. (A.f. 58 v.) Iată aşadar o dovadă că « suprafaţa mării este cea mai joasă suprafaţă a lumii » şi că nivelul mării este pretutindeni acelaşi, lucru pe care în epoca respectivă nimeni nu l-ar admite. (A.f. 59 v. 60 r.)

« În alcătuirea pămîntului, partea cea mai joasă este aceea scăldată de mare » (A.f. 59 v.) El afirmă de asemenea — lucru care încă nu este îndeobşte admis în vremea sa — că nivelul mării fiind peste tot acelaşi « suprafaţa unei ape, nu poate fi, prin însăşi natura ei, mai joasă decît marea ». (A.f. 60 v.) Dar plecînd de la aceste adevăruri de neclintit, cum să explici originea izvoarelor? Leonardo este pe punctul de a întrezări adevărul, cînd iarăşi este îndepărtat de ţinta urmărită, de către concepţia sa despre uniformitatea lumii. El încearcă să explice acest fenomen care contrazice legile gravităţii, printr-o lege fizică pe care epoca lui o cunoaşte prea puţin şi pe care el însuşi abia începe să o studieze, aceea a căldurii. « Oriunde există viaţă,

există şi căldură; oriunde există căldură există şi mişcare de fluiduri », spune el. Şi arată cum căldura împinge în sus aburii pe care-i degajă fluviile şi bălţile; ei se prefac în nori acolo unde aerul este mai rece şi cad din nou pe pămînt sub formă de ploaie. (A.f. 55 v.) Dar, abia a notat această constatare exactă şi se îndepărtează de ea, influenţat de cele citite şi în deosebi de lucrările lui Albertus Magnus, unde află teoria că soarele şi stelele provoacă în miezul pămîntului vapori foarte fierbinţi, care, asemeni unui vînt comprimat, urcă pînă ce întîlnesc în coastele munţilor o văgăună: atunci apele ţîşnesc ca dintr-un cazan cu apă clocotită. Această concepţie îl seduce pe Leonardo, care desenează, în chip de demonstraţie un fel de alambic, o emisferă umplută cu apă ce se încălzeşte pe sus, şi din care apa ţîşneşte printr-un orificiu lateral. Acest amestec de procedee experimentale şi de teorii ale ştiinţei tradiţionale îi îngăduie în sfîrşit lui Leonardo încoronarea teoriei sale favorite, a identităţii între macro şi microcosmos. Aceeaşi cauză — căldura naturală — păstrează sîngele în vîrful capului şi apa în vîrful munţilor, iar sîngele se scurge dintr-o rană la fel cum apa ţîşneşte din crăpătura unei stînci. (A.f. 56 r.)
Ristoro d'Arezzo combătuse deja teoria evaporării mării interioare, iar Alberti găsise explicaţia exactă a formării izvoarelor, scurgîndu-se printre straturile de roci, dar Leonardo nu poate să se desprindă de o comparaţie atît de potrivită cu felul lui de a vedea viaţa. Lupta dintre noţiunile tradiţionale şi ideile noi se dă în el şi pe alte tărîmuri; uneori această luptă ia înfăţişarea unei bătălii crîncene, corp la corp a unei ciocniri de contradicţii evidente, a unei dispute între pasiune şi experienţă, ca la un îndrăgostit care ar încerca zadarnic să scape de o servitute sentimentală.

« Mişcarea este cauza oricărei vieţi » (H.f. 93 r.), spune Leonardo, în clipa în care se apucă de studiul mecanicii. Această ştiinţă se mărgineşte, pe vremea aceea la teoria staticii, dinamica este aproape necunoscută şi se hrăneşte încă din moştenirea sărăcăcioasă a ştiinţei greceşti. În cursul lucrărilor sale practice, Leonardo descoperise mai multe legi cărora le va da o definiţie precisă. « Niciun corp neînsufleţit nu se poate mişca prin el însuşi, mişcarea lui fiind pricinuită de altele », con-

stată el. (A.f. 34 v.) Continuă, întrebîndu-se care este forța care pune în mișcare lucrurile neînsuflețite. Definiția pe care o dă, este încă prizoniera metafizicii medievale; forța — *forza* — pe care mai tîrziu o desemnează prin numele *impeto*, este generată de belșug sau de nevoie, ea silește lucrurile să-și schimbe forma și locul și aleargă cu mînie către istovirea ei finală. Ea se naște din violență și moare de libertate, și cu cît este mai mare cu atît mai repede se mistuie. Ea sporește în efort și dispare în repaus. Corpul căruia i se impune își pierde independența (A.f. 34 v.) Aceste formule păstrează caracterul unei epoci în care filozofia și fizica au aceeași terminologie și în care mișcarea în spațiu se asociază în mintea omului cu evoluția spiritului.

Sensibilitatea artistică a lui Leonardo iubește aceste formule plastice și mulți ani se vor mai scurge pînă cînd va ajunge să se desprindă de definițiile filozofice ca să atingă precizia limbajului matematic. Totuși, îndărătul acestei metafizici scolastice, răsar de pe acum legile fundamentale ale dinamicii moderne pe care le formulează într-un limbaj învechit. În primul rînd îl preocupă chestiunea centrului de gravitate în care vede una din problemele dominante ale mecanicii. Călăuzindu-se după observațiile sale zilnice, el notează că un om așezat nu poate să se ridice fără să se ajute cu brațele, cînd acea parte a corpului său, aflată înaintea propriului ax, nu este mai grea decît cea aflată în spate. (A.f. 38 b.) Privește oamenii care patinează pe gheață (A.f. 21 v.), observă pe cei care duc poveri: cel ce ține cu o mînă o greutate întinde celălalt braț; cel ce poartă povara pe umeri se apleacă înainte să restabilească echilibrul. Cînd te împiedici de un obstacol întinzi repede brațul în direcția opusă ca să eviți căderea. Astfel, pentru ca un corp să se păstreze în echilibru trebuie ca centrul de greutate să nu iasă în afara bazei, notează Leonardo, primul care a stabilit această lege. (Cod. Atl. 153 v.b.) El înșiră o mulțime de exemple în care echilibrul se păstrează chiar și atunci cînd centrul de greutate se află în afara corpului însuși. Desenează un cadru care stă numai pe vîrful unui cui (A.f.1 v.), o riglă așezată pe muchia ei extremă și pe care o contra-greutate o împiedică să cadă (A.f. 38 v.) Cîteodată, dă impresia că nu a imaginat toate

aceste experiențe decît pentru a-și arăta talentele de prestidigitator.

Merge din ce în ce mai departe cu cercetările sale asupra mișcării. De la Aristotel încoace, se merge pe principiul că mișcarea aerului din jur întreține elanul unui proiectil. Doar William d'Occam cutezase să combată această doctrină general acceptată, explicînd durata mișcării printr-o lege pe care mai tîrziu o va formula Descartes: legea inerției. De la Albert de Saxonia și de la Nicolaus de Cues, Leonardo ia teoria mișcării inițiale, ca de pildă aceea proprie unei săgeți proiectate de arc și-i explică conservarea prin formarea cercurilor din aer care gonesc săgeata din urmă, așa cum cercurile din apă împing înainte o barcă. (A. f. 43 v.) Dar spiritul de observație biruie pînă la urmă interpretările tradiționale: urmărind traiectoria unei săgeți, el observă că mișcarea se face în trei etape. Întîi « furia » care proiectează săgeata în sus, pe urmă încetinirea, pe urmă înclinarea, la jumătatea drumului, spre coborîre. Reproduce aidoma această traiectorie, însă în loc să deseneze o parabolă care ar exprima identitatea urcușului și a coborîșului, el trasează curba coborîșului cu mult mai repede decît curba urcușului, ceea ce rezultă într-adevăr prin rezistența aerului. (A.f. 4 r.)

În studiile sale de mecanică, Leonardo se inspiră adesea din studiile unui geometru din secolul XIII, Jordanus de Nemora și ia de la el aumite formule elementare, cum ar fi: « Orice greutate tinde să coboare spre centru (al pămîntului) pe drumul cel mai scurt ». (A.f. 22 r.) Tot la Jordanus de Nemora găsește noțiunea travaliului virtual, care explică mecanismul pîrghiei. « Tractatus de Ponderibus » atribuită tot lui Jordanus, amintită în cîteva rînduri de Leonardo, îi sugerează pentru lucrarea sa cîteva experiențe deosebit de fructuoase. Calculează mișcarea unui plan înclinat, cum va proceda peste optzeci de ani învățatul Simon Stein de Bruges. (A. f. 52 r.) Inspirat de observația referitoare la căderea corpurilor, el lasă să cadă două mingi, mai întîi împreună, pe urmă după un anume interval; încearcă să definească într-un mod precis accelerarea căderii în raport cu drumul străbătut. Adaugă la textul său o schemă care înscrie, pe o linie orizontală, cifra

intervalelor, iar pe o linie verticală, cea a spaţiului străbătut. Această schemă e primul model de reprezentare grafică a unei experienţe ştiinţifice. Prin asta ajunge în pragul descoperirii legii spaţiilor proporţionale cu pătratul timpului, dar el nu-i găseşte formula exactă. Totuşi ţine seama de rezistenţa aerului (A.f. 36 r.) şi de încetinirea mişcării cînd se săvîrşeşte într-un mediu mai dens, de exemplu în apă: « Vei face această experienţă cu o spadă », adaugă el.

Controlează rezultatele sale prin experienţe repetate: « Nu uita să-ţi ilustrezi sugestiile emise cu exemplificări, căci ar fi prea simplu să te mulţumeşti cu afirmaţiile. Abia atunci vei spune: „experienţa"». (A.f. 31 r.) Repetă în altă parte: « Înainte de a înălţa acest caz la rangul de regulă generală, experimentează-l de două sau trei ori, urmărind cu atenţie dacă experienţele produc acelaşi rezultat ». (A.f. 47 r.)

Dar, deşi metoda sa de lucru corespunde cerinţelor tehnicii experimentale, nu are încă un limbaj ştiinţific la îndemînă: Greutatea este învinsă de forţă, după cum forţa cedează în faţa greutăţii . . . cu cît greutatea cade, cu atît creşte, cu cît forţa cade mai mult, cu atît se micşorează. (A.f. 35 r.) Din aceste formule, cu iz filozofic, răzbate ideea conservării energiei. Şi cum invenţiile şi lucrările sale practice au precedat cercetările teoretice, el descoperă îndată o altă lege ce decurge din ele şi care va fi mai încolo formulată de Galileu. Ceea ce se cîştigă ca putere cu ajutorul unei maşini, constată el, se pierde în timp şi vice-versa. Cînd observă morile de la Vigevano şi notează « că dacă o roată pune o maşină în mişcare, ea nu poate să facă lucrul acesta pentru două maşini fără a întrebuinţa de două ori mai mult timp . . . după cum aceeaşi roată poate să facă să se învîrte un număr nesfîrşit de maşini, dar ea va consuma pentru aceasta foarte mult timp iar celelalte maşini nu vor executa un travaliu mai mare, laolaltă decît prima maşină, într-un singur ceas ». (A.f. 30 r.) Studiind roţile dinţate pentru care are o adevărată pasiune, el adaugă: « Cu cît forţa se transmite de la o roată la alta, de la o pîrghie la alta, de la un şurub la altul, cu atît ea este mai puternică şi mai lentă». (A.f. 35 v.)

Noțiunea de travaliu s-a și înfiripat în mintea lui și ea cu siguranță că ar fi fost elaborată, dacă ar fi putut să termine « Tratatul despre mișcare », din care menționează diferite capitole cunoscute probabil de contemporani, întrucît multe din sugestiile date în această lucrare le găsim mai tîrziu la unii învățați. Dar, deocamdată, hidraulica îl interesează tot atît de mult ca și dinamica și se confundă cu ea. Observă cum țîșnește apa dintr-o siringă și constată că atunci cînd pistonul este înfundat cam de grosimea unui deget, apa este aruncată la distanță de două brațe, și același raport îl descoperă și între viteza roții și axului ei și circonferința roții dințate care pune mașina în mișcare (A.f. 57 v.) În această comparație dintre diferențialul seringii și cel al angrenajului întîlnim principiul fundamental al hidraulicii, însuși principiul lui Pascal.

Leonardo încearcă de asemeni să stabilească cum se repartizează o presiune dată asupra unui element fluid. (A.f. 15 v.) Calculele sale sînt încă nesigure și uneori greșite, dar el reușește să stabilească precis raportul dintre presiunea exercitată asupra unei suprafețe de apă determinată și înălțimea coloanei acestei ape. « Dacă o cantitate de apă de lungimea unui braț, are deasupra ei unsprezece lungimi de braț de piatră, apa va sări de unsprezece ori mai sus decît dacă ar avea peste ea o singură lungime de un braț de piatră ». (A.f. 45 r.) Urcarea apei se supune acelorași legi ca aceea a unei greutăți ridicate de un scripete: « Este cu neputință ca într-un timp oricît de lung ar fi, o greutate care coboară să poată trece o greutate egală cu ea însăși, la o înălțime egală cu aceea de la care a coborît. Așa că, mai taci, tu care vrei să tragi o masă de apă mai grea decît greutatea care apasă asupra ei », spune el, adresîndu-se fără îndoială unuia dintre inginerii care lucrează la Vigevano.

Leonardo ajunge la concluzia următoare: aceste legi cărora li se supun lichidele și solidele, sînt aceleași ca ale raportului dintre forță și drumul parcurs, dintre forță și timp. Toate mișcările adunate dau aceeași sumă. Un om poate să coboare o scară sărind treaptă cu treaptă sau să-și dea drumul dintr-o dată de sus în jos, forța de percuție a căderii și greutatea sînt identice. Leonardo se pregătește să scrie un tratat « Despre

mişcarea şi măsurarea apei» («Del moto e misura dell'acqua»). El are de gînd să scrie asupra acestui subiect cincisprezece capitole, dar curînd constată că vor trebui nu mai puţin de treizeci şi cinci. Încă dinainte pregăteşte o serie de ilustraţii. Pictorul Lomazzo a văzut la el peste treizeci de desene magnifice în care este arătat cum funcţionează o moară cu apă. Leonardo cercetează şi formarea valurilor căreia vrea să consacre un capitol special. El aruncă cu pietre într-un iaz şi multă vreme priveşte cum cercurile se formează, se lărgesc, se interferează, continuînd să se învîrte mereu în jurul punctului unde a căzut piatra. (A.f. 61 r.) «Aşa cum piatra aruncată în apă este centrul a mai multor cercuri, tot astfel şi sunetul se propagă în cercuri prin văzduh. Aceste cercuri se întrepătrund, păstrîndu-şi punctul central.» (A.f. 9 v.)

Deşi în întregime absorbit de hidraulică, Leonardo se gîndeşte să studieze mişcarea undelor sonore. El observă că, după ecoul tunetului, se poate calcula distanţa unei furtuni şi construieşte, pornind de la acest dat un aparat cu o maşinărie foarte complicată (Cod. Atl. f. 42 g.v.a.) Cît priveşte mişcarea, vîntul este «aidoma apei» (A.f. 60 r.), scrie el şi construieşte o maşină «care-i va îngădui să cunoască mai bine vînturile». (H.f. 100 r.) Un alt aparat construit în acelaşi scop este alcătuit dintr-un sfert de cerc gradat şi dintr-o scîndură prevăzută cu o clapă mobilă, care, oscilînd, arată puterea vîntului. Abia la sfîrşitul secolului al XVII-lea va fi construit în Anglia un aparat aproape asemănător.

Leonardo constată că şi magnetul îşi propagă efectele printr-o mişcare circulară (Cod. Atl. f. 126 r.a.) şi a construit un aparat a cărui folosinţă n-o defineşte: e vorba de o scîndură prevăzută cu un semicerc gradat şi cu un ac de busolă — primul ac magnetic — fixat pe un ax vertical, şi care nu va fi cunoscut decît o jumătate de secol mai tîrziu. (A.f. 20 v.)

Dar tot apa rămîne principala lui preocupare. Desenează mai multe instrumente care îi vor îngădui să afle dacă curentul este mai puternic la fund decît la suprafaţă (A.f. 42 v.) După ce a observat presiunea curentului lîngă mal, şi în mijlocul unui fluviu (H.f. 84 v.), el hotărăşte să închine un întreg capitol din al

său « Tratat », schimbării curentului fluviilor. (A.f. 59 r.)

Este adîncit în lucrări, cînd, pe neașteptate, vîltoarea evenimentelor îl năpădește din nou, sfărîmînd zidul cu care își împrejmuise singurătatea.

Doar cîteva luni s-au scurs de la sosirea lui Carol al VIII-lea și Italia pare că și-a schimbat fața.

Datorită intervenției străine, Lodovico Sforza poate să-și consolideze propria-i putere, dar însăși repeziciunea cu care a ajuns la această victorie începe să-l înfricoșeze. Regele Franței, care se pricepe atît de bine să-și valorifice pretențiile la tronul Neapolului, ar putea într-o zi să revendice și ducatul de Milano, la care familia Orléans n-a renunțat: fratele regelui Carol al VI-lea, Louis d'Orléans, se însurase odinioară cu moștenitoarea de drept a familiei Visconti și deși această căsătorie avusese loc cu un secol în urmă, Lodovico, uzurpator neliniștit, nu uită cît de precare sînt propriile sale drepturi. Se crede acum destul de puternic, ca să-și frîngă unealta, înainte de a nu se întoarce împotriva lui însuși. Viclenia lui prevăzătoare îl îndeamnă să-l gonească pe regele Franței din Italia, pînă nu va ajunge prea puternic. Strînge în jurul său toți nemulțumiții, toate victimele invaziei franceze, și chiar înainte ca regele Carol al VIII-lea să fi pus stăpînire pe tronul Neapolului, se și formează o conjurație sub conducerea lui, din care fac parte Papa, Veneția, regele Spaniei și împăratul Germaniei. În candoarea sentimentelor sale cavalerești, Carol al VIII-lea nu poate crede într-o trădare atît de mîrșavă. Și cînd norocul îl părăsește pe neașteptate, el exclamă cu o uimire copilăroasă: « Ce rușine, și eu care le-am povestit întotdeauna totul! »

Pregătește în grabă întoarcerea sa în Franța, și cum e pe atît de curajos pe cît e de puțintel la minte, înfruntă armatele Ligii în bătălia de la Fornaro și-și riscă viața cu îndrăzneala unui somnambul. O dată ajuns la Asti, negociază o pace provizorie.

Un an după intrarea sa triumfală la Neapole, Carol al VIII-lea și-a pierdut și regatul și visurile sale de mărire. Se întoarce în țara lui, fără să fi înțeles nici ușu-

rința cu care a biruit, nici înfrîngerea neașteptată. Lodovico Sforza a ajuns la culmea puterii sale. Și-a înfrînt și aliații și dușmanii. Acum vrea să fie pictat în fața alegoriei Italiei, ținînd o măturică simbolică în mînă, și bizuindu-se pe facultatea de uitare a contemporanilor săi, le îngăduie poeților oficiali să-l proclame eliberatorul țării, cel care a sfărîmat jugul barbarilor. Totuși, noile sale victorii costă scump visteria statului. În afară de zestrea fabuloasă pe care i-a dăruit-o nepoatei sale Biànca Maria, se vede obligat să-i plătească și soțului ei, împăratul Maximilian, suma de o sută douăzeci de mii de galbeni, în schimbul căreia obține în sfîrșit, în mai 1495, învestitura care-i consacră drepturile, fapt pe care-l va sărbători cu mare alai la Milano.

Pentru a-l hotărî pe Carol al VIII-lea să-și întreprindă expediția, Lodovico trebuise să-i ofere două sute de mii de galbeni. Acum e nevoit să consacre sume tot atît de importante înarmării propriilor sale trupe. El trimite la topitorie propriile sale medalii de aur, iar bijuteriile le amanetează la Veneția. Dă decrete pentru impozite noi și taxe suplimentare, care nemulțumesc populația strîmtorată. Pentru a se apăra de Louis d'Orléans care pusese mîna pe Novara, face apel la trupe de mercenari, și cînd socrul și aliatul său ducele de Ferrara, își întărește artileria, îi procură tot bronzul necesar. Giantino Alberghetti, maestru topitor al ducelui d'Este, și pe care Leonardo îl consultă cîteodată în probleme tehnice, se îngrijește de aducerea pe calea fluvială de la Milano la Ferrara a o sută cincizeci de mii de livre de bronz. Acesta era tot metalul destinat turnării «marelui cal».

Leonardo vede cum dispare orice posibilitate de a-și înfăptui opera, căreia îi jertfise atîția ani din viață. Cu fatalismul său caracteristic, el înregistrează cu simplitate această nouă lovitură a soartei: «Despre cal nu mai zic nimic, fiindcă știu că vremurile sînt grele...» Gualtieri, vistiernicul lui Lodovico a oprit orice plăți, și Leonardo se trezește de pe o zi pe alta lipsit complet de mijloace. Totuși, el trebuie să se îngrijească nu numai de propriile sale necesități, ci și de cele ale ucenicilor, precum și de ale tînărului Giacomo pe care l-a poreclit Salai. «Timp de treizeci și șase de luni, trebuii să

hrănesc şase guri, şi în total n-am încasat decît cinci-zeci de galbeni », scrie el mai tîrziu, rezumînd astfel trei ani de luptă cruntă pentru existenţă. Caută să găsească vreo comandă în afară de Milano şi cînd află că se caută un sculptor pentru porţile catedralei de la Piacenza, el îi trimite unuia dintre prietenii săi o ciornă de scrisoare, în care explică pe îndelete şi minuţios cum îi este obiceiul, cît de importantă este lucrarea aceasta, fiindcă ea trebuie să-i impresioneze în chip deosebit pe călătorii străini. El atrage atenţia celor în drept asupra nechemaţilor, care încearcă să obţină prin intrigi această comandă: a auzit spunîndu-se că printre candidaţi se află nişte bieţi argintari, turnători de clopote şi de tunuri şi chiar un bădăran care se laudă că ar fi prieten cu comisarul ducal şi că ar putea să capete o recomandaţie chiar din partea ducelui. Încheind această scrisoare, a cărei întorsătură de stil este tot atît de stîngace pe cît de copilărească, Leonardo îşi sfătuieşte prietenul să strecoare cîteva cuvinte în care să arate că un singur sculptor ar fi cu adevărat în stare să termine cu bine lucrarea: « Leonardo, florentinul care face calul de bronz pentru ducele Francesco, şi căruia nu-i trebuie comandă ca să atragă atenţia asupra lui, căci el are de lucru toată viaţa; tare mă îndoiesc că va duce vreodată la capăt o operă atît de mare. » (Cod. Atl. 316 a.)

Această scrisoare totodată jalnică, trufaşă şi vicleană, dezvăluie greutăţile în care se zbate. Încă o încercare zadarnică. Şi multe alte străduinţe de acest fel ale lui Leonardo rămîn şi ele zadarnice. Mai tîrziu, Leonardo încearcă să obţină comanda unui tablou pentru Biserica Franciscanilor la Brescia. El îşi pregăteşte schiţa, notează sfinţii, pe care îi va face să apară în tablou, dar curînd este nevoit să renunţe la acest proiect, ca şi la precedentele.

Cu toate că nu-şi plăteşte pictorii, Lodovico continuă totuşi să facă apel la ei, şi deşi visteria este pe drojdie, porunceşte să fie continuate lucrările castelului şi să se decoreze o serie de încăperi mici — aşa-numitele camerini — hărăzite lui Beatrice. Leonardo schiţează un decor încîntător, dar îi vine greu să ducă la bun sfîrşit o lucrare de o concepţie atît de plină de voioşie, copleşit cum este de griji şi de sărăcie. Cere cu stăruinţă sumele

ce i se datorau, lovindu-se neîncetat de aroganța funcționarilor, de neînțelegerea bogaților care nu pot concepe că acest om, care n-a pierdut nimic din aerul lui falnic, a ajuns cu adevărat să se întrebe din ce va trăi a doua zi. « Poate că Excelența Voastră crezînd că am bani, n-a dat nici o dispoziție lui Messer Gualtieri », i se adresează discret lui Lodovico.

Dar nimeni nu știe să facă mai bine pe surdul decît ducele, și Leonardo, pierzîndu-și răbdarea, renunță pe neașteptate să mai lucreze la castel. Pe slujbași, această violență neobișnuită la un om atît de măsurat în viața lui de toate zilele îi uluiește.

« Pictorul care a pictat camerinele noastre a făcut astăzi un mic scandal, în urma căruia a plecat », îi scrie secretarul ducal lui Lodovico la 8 iunie 1496. Deși în această scrisoare numele lui Leonardo nu este pomenit, faptul că Pietro Perugino este ales îndată după aceea să termine lucrările, dovedește că nu poate fi vorba de un pictor de o mai mică reputație. Cearta dintre Lodovico și pictorul său oficial este înveninată și mai mult de intrigi și de gelozie. Exasperat de greaua sa situație, Leonardo se crede prigonit de dușmani și firea lui bănuitoare, veșnic la pîndă, izbucnește cu o ură fără seamăn împotriva unui rival pe care nu-l cunoaște și pe care îl face răspunzător de toate necazurile sale. El, care nu vorbește decît arareori despre prieteni și care nu are obiceiul să facă vreo aluzie la cei ce îi sînt dragi, face acum cu mult zel pomelnicul tuturor păsurilor sale, al tuturor pricinilor de supărare, adesea umflate împotriva josniciei oamenilor.

Singură ura izbutește să facă elocventă o ființă atît de taciturnă și ursuză: « Există un om care se așteaptă să primească de la mine mai mult decît i se cuvine și care, dezamăgit în vrerile lui deșarte, a încercat să-mi facă dușmani toți prietenii. Și cum acest lucru nu a fost cu putință, m-a amenințat cu unele învinuiri care i-ar îndepărta de mine pe binefăcătorii mei. Aduc la cunoștința Senioriei Voastre pe această cale . . . pentru ca acest om, în împrejurarea că ar voi să facă din Senioria Voastră unealta firii lui nedrepte și răuvoitoare, să-și vadă neîndeplinite dorințele ». (Cod. Atl. f. 380 a.)

Acest dușman misterios trebuie să fi fost același despre

 care într-o zi scrie: « Tot răul care e sau a fost vreodată

pe lume, dacă ar putea să-l asmută, nu i-ar sătura pornirile sufletului său josnic. Niciodată, chiar de mi-aş cheltui toată viaţa n-aş ajunge să-i descriu adevărata fire ». (H. 3/89 a.).

Mari griji materiale, zădărnicia silinţelor de a găsi comenzi, de care confraţii săi mediocri sînt copleşiţi, îl împing în cele din urmă spre o soluţie disperată: se hotărăşte să renunţe la meseria de pictor. Pe un petec de hîrtie rupt dintr-o scrisoare se poate citi: « . . . arta mea pe care vreau s-o schimb ». Se pregăteşte să intre în alt cîmp de activitate, să tragă un folos bănesc de pe urma invenţiilor sale industriale. « Mîine dimineaţă, 2 ianuarie 1496, voi face cureaua şi prima experienţă », notează el, ca şi cum ar fi fost o dată importantă din viaţa lui. Tocmai pusese la punct o maşină care fabrica ace în serie. Pe lîngă mai multe desene foarte amănunţite, el trece şi devizul construcţiei şi cîştigul la care se aşteaptă. « Într-un ceas ea face de o sută de ori 400 de ace = 40.000 pe oră, 480.000 în douăsprezece ore, dar să zicem numai 400.000 ce ar face — a 5 soldi mia — 20.000 soldi; în total 1.000 de lire pe zi de lucru. Dacă se lucrează douăzeci de zile pe lună, asta face 60.000 de galbeni pe an ». (Cod. Atl. f. 318 v. a.).

N-avem nici o indicaţie care să ne arate rezultatul acestei faimoase experienţe din 2 ianuarie, dar aproape toate desenele aşternute pe hîrtie din epoca aceea sînt atît de precise, atît de amănunţite încît ele par într-adevăr hărăzite unor realizări practice. Leonardo îşi dă seama că încetineala lucrului manual frînează avîntul celor două mari industrii din Milano şi caută să înlocuiască mîna de lucru prin maşini. Inventează o maşină de tors, mult mai perfecţionată decît vîrtelniţa mecanică a lui Jürgen, introdusă către anul 1530. Invenţia lui i se pare, pe drept cuvînt, că e în stare să revoluţioneze toată industria textilă. În consecinţă construieşte, în jurul angrenajului, o ladă, menită să ascundă mecanismul. Torcătoarele nu vor avea altă treabă decît să introducă firele într-un ax vizibil de afară şi vor vedea ieşind firul de partea cealaltă a maşinii gata îmbobinat. Aparatul e înzestrat cu două rotiţe ale căror extremităţi au diametre diferite, îngăduind astfel obţinerea unor viteze de rotaţie diferită. Aceste rotiţe sînt puse în mişcare printr-o manivelă. Dar partea cea mai uimitoare a

acestei mașini este o depănătoare mecanică, dispozitiv care a fost introdus abia la sfîrșitul secolului XVIII în Anglia. Pentru ca firul să se repartizeze într-un mod regulat, Leonardo își întregește mașina cu un mic mecanism de roți dințate, care pune în mișcare o pîrghie în formă de furcă, întru totul asemănătoare celei întrebuințate în zilele noastre la mașinile de cusut pentru îmbobinarea firului. (Cod. Atl. 393 v. a.)
De asemenea desenează nenumărate războaie de țesut, căutînd neîncetat înlocuirea muncii manuale prin vreun procedeu mecanic. Pentru reducerea prețului de cost a stofei, care crește prin faptul că muncitorii sînt siliți s-o tundă cu mîna, inventează o tunzătoare mecanică formată din patru mese; stofa înfășurată în toată lățimea ei pe cilindri, se desfășoară pe mese, și două perechi de foarfeci, puse în mișcare prin roți dințate, trec cu repeziciune pe suprafața țesăturii, curățind orice noduri: mesele lunecă îndărăt mulțumită unui joc de frînghii, lăsînd astfel stofa să se desfășoare regulat. (Cod. Atl. f. 397 r. a.) Nici însemnările lui Leonardo, nici documentele epocii nu ne arată dacă această mașină a fost într-adevăr construită și utilizată. Dar cînd fu reinventată în Anglia către mijlocul secolului al XVIII-lea, ea avea să dezlănțuie o revoltă a muncitorilor hămesiți, care se aruncară pe mașinile de tuns mecanice și dădură foc acestor monștri, care le luau pîinea de la gură. Puțin timp după aceea, Leonardo pune la punct o mașină de împletit frînghii; ea se compune dintr-o serie de orificii orînduite în semicerc și poate să toarcă cincisprezece frînghii dintr-o dată.
Un aparat de același fel, construit de el după scurt timp, se deosebește mai cu seamă prin faptul că e primul prevăzut cu un dispozitiv care îngăduie reglementarea tensiunii curelelor. (Cod. Atl. 2 r. 2 v.)
Și în industria metalurgică încetineala muncii manuale constituie și ea o piedică în calea progresului. Printre invențiile sale militare, Leonardo a și conceput niște mașini menite să simplifice și să accelereze producția. Reia ideile pe care le presărase pe drum de-a lungul anilor, și le întregește cu o desăvîrșire care dezvăluie toată experiența lui practică, dobîndită între timp. Printre desenele sale găsim primele proiecte de laminoare din istoria industriei. Își pune la punct primele

desene, le completează, pentru a obține un mai mare randament. Unul dintre « laminoare » — într-unul dintre cele mai frumoase desene de mașini — e pus în mișcare de o turbină și laminează piesele sortite fabricării pieselor de tun. (Cod. Atl. 2 r. a.) Acționează de asemenea printr-o turbină un sfredel care fabrică bare subțiri și lungi pînă la douăzeci de brațe. Preocupat de factorul economic, își însoțește desenul cu următoarea observație: « Această mașină trebuie pusă în mișcare cu ajutorul apei, căci dacă ar urma să fie acționată de mîna omului, s-ar pierde atîta timp, încît lucrul n-ar mai da rezultate mulțumitoare ». Adaptează aceste laminoare la felurite întrebuințări, și pe o filă cu data de 1497, schițează o mașină care « face plăci de cositor subțiri și regulate ». (I. f. 48 v.).

Proiectele sale din ce în ce mai puse la punct, procedeul mecanic înlocuiește pe nesimțite munca omului. Transformă și îmbunătățește freze, hărăzite celor mai diferite întrebuințări. Compune astfel o mașină complicată pentru fabricarea cilindrilor goi: e pusă în mișcare de o uriașă roată dințată; mișcarea ascendentă și descendentă a pistonului e obținută prin jocul combinat al unei roți care nu e dințată decît pe o jumătate din periferia ei, de o matrice de șurub lat, dințată, și de un resort. (291 r. a.) S-ar putea crede că între primele lui desene, dintre care unele sînt chiar de pe timpul șederii sale la Florența, și ultimele sale machete, ar fi trecut nu doar cîțiva ani, ci secole întregi de experiență practică.

Atenția lui e concentrată în primul rînd asupra problemei transmisiunii mișcării. Cercetează modul în care transmisia s-ar putea efectua pe drumul cel mai scurt și cu cel mai mic consum de energie. Pe măsură ce înaintează cu experiențele își dă seama că între calculele sale și randamentul efectiv al mașinilor există o divergență continuă. Caută să stabilească cauzele, și astfel ajunge la legea frecării, încă cu desăvîrșire necunoscută de contemporanii săi. Constată într-adevăr că frecarea care se produce cînd un corp e în lunecare, nu este la fel ca cel ce se produce cînd un corp se rostogolește, a cărui mișcare, spune el în limbajul său figurat, are loc ca și cum ar face pași infinit de mici, lovindu-se mai curînd decît frecîndu-se ». (Cod. Atl. f. 195 r.) Își rezumă toate constatările spunînd că « pe o suprafață plană și

netedă, rezistența datorită frecării corespunde cam cu o treime din greutatea corpului pus în mișcare ». Astfel face primii pași spre un domeniu neexplorat încă. Însemnările sale din acest timp încetează să fie afirmații teoretice de ordin general, nu se mărginește să vadă mașinile doar pe hîrtie, ci le cercetează cu grijă funcționarea dînd sfaturi practice: astfel recomandă ungerea pieselor cu grăsime sau ulei, pentru reducerea frecării. Face chiar pe anumite părți ale mașinilor sale mici șanțuri care înlesnesc scurgerea uleiului. În această epocă de lucrări practice pasiunea lui pentru mecanismul roților dințate se întovărășește cu entuziasmul pentru rulmenții cu bile. El exclamă cu o însuflețire aproape lirică: « Acest dispozitiv îi dă mișcării de rotație o asemenea durată, încît ar putea pare miraculoasă și supranaturală, căci chiar după încetarea mișcării motorului, ea se mai continuă, învîrtindu-se de cîteva ori ». (J. f. 58 r.) Și introducînd cu succes acest dispozitiv într-o mașină nouă el exclamă: « Iată adevăratele minuni ale geniului mecanic ». (J. f. 57 v.). Dar oricît ar fi de mare bucuria lui de cercetător, foloasele materiale nu-i împlinesc așteptările; exuberantul său triumf de inventator nu prea se realizează pe plan practic.

După acest « scandal » Lodovico l-a chemat pe Pietro Perugino, făcîndu-i mii de făgăduieli măgulitoare. Dar Perugino, cunoscător al moravurilor curții, nu se lasă amăgit de stăruințele trimișilor lui Lodovico. Cît despre Leonardo, el e prea înrădăcinat la Milano, ca să mai aibă curajul să plece, să-și încerce norocul în altă parte. Gustul său pentru ce este nou, îndrăzneala lui de inventator, sînt într-un conflict neîntrerupt cu o repulsie fizică pentru schimbările materiale. Niciodată nu părăsește locurile unde s-a stabilit, afară numai de cazul că un concurs de împrejurări cu totul deosebite, sau o voință mai puternică decît a lui, îl silesc să facă acest lucru. După lungi șovăieli, se hotărăște să-i scrie lui Lodovico pentru a încerca o împăcare. Această scrisoare o scrie cu inima strînsă și ciorna e ca o mărturie a stăpînirii de sine de care a avut nevoie. « Este destul de regretabil pentru mine », scrie el de trei ori, înainte de a putea urma, . . . « că fiind nevoit să-mi cîștig viața mă văd pus în situația de a întrerupe executarea operei, pe care o comandase Senioria voastră » . . . În clipa

întocmirii acestei scrisori, s-ar părea că mai speră într-o reuşită financiară, fiindcă adaugă: « . . . dar nădăjduiesc că în curînd voi cîştiga îndeajuns pentru a o putea mulţumi pe Senioria voastră cu cugetul liniştit ». Încheie, amintindu-i lui Lodovico de plăţile întrerupte şi de situaţia materială grea în care se află. Dar această încercare de împăcare nu pare să fi avut nici un răsunet şi curînd se vede silit să-i adreseze ducelui o a doua scrisoare. Fila pe care întocmise ciorna, acum e în parte deşirată, dar frazele trunchiate « nu-mi daţi nici o comandă . . . » aduc la lumină toată disperarea lui intimă. « . . . Ştiu că aveţi alte griji . . . », « . . . aş vrea să-i reamintesc Senioriei voastre (de) modestele mele servicii », « . . . şi că tăcerea mea ar nemulţumi pe Senioria voastră . . . », « . . . viaţa mea în serviciul dumneavoastră, dîndu-mi toată strădania de a vă asculta . . . ». Ceva mai jos, se mai descifrează o frază jalnică, în care îi cere să i se dea măcar o haină; face aluzii la dezamăgirile suferite de el, la banii care i se cuvin, ameninţînd în acelaşi timp că-şi schimbă meseria, şi-i reaminteşte lui Lodovico că e în stare să facă « opere faimoase, care le vor arăta celor care ne vor urma că am fost . . . ».

Tonul supus al acestei scrisori, şi poate şi greutăţile pe care le-a întîmpinat Lodovico vrînd să-şi înlocuiască pictorul, duc pînă în cele din urmă la împăcarea al cărei rod este « o operă faimoasă » datorită căreia numele lui Leonardo intră în nemurire.

În niciun document nu se găseşte data exactă la care Leonardo a primit comanda tabloului *Cina cea de taină*. Biserica mănăstirii Santa Maria delle Grazie, cea mai apropiată de castel, s-a bucurat întotdeauna de bunăvoinţa deosebită a lui Lodovico. Aici obişnuieşte el să implore propria lui pronie cerească şi să se refugieze rupîndu-şi cîteva clipe din neîntreruptele frămîntări în care-l tîrîse viaţa. E foarte legat de stareţul Dominicanilor, şi adesea, după liturghie, se plimbă prin mănăstirea tăcută a cărei peluză de un verde strălucitor se aşterne printre arcadele de piatră aurie. Aici vine să-şi citească scrisorile, să primească ambasadorii, cînd vor să-i transmită veşti deosebit de importante, şi să se reculeagă în nespusa linişte.

Gîndul său fuge la această biserică și la mănăstirea ei, atît în clipele de fericire cît și în cele de disperare. Clădirea cea veche i se pare prea sobră și, în 1492, dă ordin să fie demolată capela cea mare și corul. Bramante e însărcinat cu construcția noului edificiu, acoperit cu o cupolă mare. Lodovico, îi are în vedere și pe Frații Albi, ai căror pași liniștiți îi respectă întotdeauna reculegerea, și pune să li se transforme, probabil tot prin Bramante, vechea sală de mese. Pe peretele din fund un pictor lombard, Montorfano, pictează o *Răstignire*, cu personaje multe și agitate, care e terminată încă din anul 1495.

După împăcarea lui cu ducele, i se încredințează lui Leonardo fresca de pe peretele principal, cel care e luminat din plin de ferestrele așezate mai sus, aproape de tavan.

Alegerea subiectului e la îndemînă, fiindcă nimic nu se potrivea mai bine la decorarea unui refectoriu, decît evocarea *Cinei*. De altfel este chiar un subiect deosebit de popular în Toscana, o compoziție ușoară, căci nu trebuia altceva decît să așeze pe un fond de arhitectură și în jurul unei mese lungi, cei doisprezece apostoli, fiecare din ei reprezentînd portretul vreunui cetățean din Florența.

Dar această compoziție tradițională, nu-l mulțumește pe Leonardo. El caută să creeze un echilibru între diversitatea spirituală a personajelor și unitatea formală a acțiunii, o armonie între felurimea reacțiilor individuale și emoția care îi domină pe toți.

În cugetul lui Leonardo, imaginea se desenează cu mai mare iuțeală decît vorba, dar totuși, de data asta, el încearcă să fixeze în scris elementele lucrării sale. Notează o mulțime de idei care-i vin la întîmplare, suscitate de reflecțiunile sale, și de viziunile care cîte puțin se înfiripează: « Unul, care bea, își pune jos paharul și se întoarce către cel care vorbește; un altul încrucișîndu-și mîinile și încrețindu-și sprîncenele îi vorbește vecinului său; acesta cu mîinile desfăcute și pumnii deschiși, ridică din umeri și cască o gură mirată. Unul îi vorbește la ureche vecinului său; acesta se întoarce spre el numai urechi: cu o mînă își ține cuțitul, și cu cealaltă pîinea tăiată. Iar altul care ține un cuțit în mînă întorcîndu-se răstoarnă o cupă de pe masă.

Unul îşi pune mîinile pe masă şi priveşte drept înainte, altul se apleacă în faţă, acoperindu-şi ochii cu mîna, un al treilea se dă îndărăt spre spate, aplecat, pentru a-l privi pe cel care vorbeşte ». (S.K.M.F. 2 r.f.l.r.). Această primă viziune este revelatoare pentru cristalizarea gîndirii lui Leonardo: ceea ce îl interesează cel mai mult este diversitatea reacţiilor, reflectarea aceluiaşi sentiment, la firi omeneşti atît de diferite. Abia în al doilea rînd se preocupă de echilibrul formal şi de reprezentarea personajelor în raport cu mişcarea de ansamblu. În timpul lucrului el face o selecţie a elementelor notate: elimină tot ce nu-i esenţial, tot ce nu sporeşte calitatea emoţiei pe care o caută.

Istorioara pe care a povestit-o înainte nu este singurul document care ne informează asupra *Cinei*. În momentul în care pictează această frescă mare, el a încetat de a mai fi artistul singuratic lăsat să-şi urmeze calea; discipolii săi, precum şi lumea care se strînge să caşte gura, îl urmăresc în timp ce lucrează; opera lui atrage prea mult atenţia generală, pentru ca să o poată isprăvi într-un mod aproape anonim cu liniştea şi cu încetineala care îl caracterizează. Acum oamenii stau să vadă ce face, se vorbeşte despre apucăturile lui, martori oculari îşi notează impresiile, părinţii le povestesc odraslelor lor ce-au văzut, astfel încît naşterea capodoperei are loc, de astă dată, ziua în amiaza mare, ca şi cum o poartă s-ar fi întredeschis ca să permită accesul în atelierul creatorului.

A început, ca întotdeauna, prin a căuta modele în stare să exprime cît mai bine o emoţie deosebită. « Cînd urma să introducă vreun personaj într-unul din tablourile sale, spune Giovanni Battista Giraldi, el chibzuia mai întîi la firea şi însuşirile lui: dacă trebuia să fie nobil sau vulgar, vesel sau sever, neliniştit sau senin, drept sau rău. După ce îi aprofunda caracterul, se ducea în locurile unde se adunau de obicei oamenii de felul lui. Le studia atent fizionomiile, purtările, gesturile; şi ori de cîte ori găsea cîte un amănunt care i-ar fi putut folosi, îl nota numaidecît cu creionul într-un carneţel ce-l purta mereu asupră-şi. Tatăl meu, care avea multă curiozitate pentru asemenea lucruri, mi-a povestit de mii de ori că Leonardo folosea cu precădere acest procedeu pentru faimosul lui tablou de la Milano ». Dar

Leonardo nu se mulțumește cu schițe făcute la iuțeală, el aduce în atelier și modele. Tehnica frescei, care cere o execuție rapidă, nu prea se potrivește cu metoda sa de lucru, prea înceată și laborioasă. Așa se explică de ce împinge pînă foarte departe lucrarea pregătitoare: face studii amănunțite nu numai pentru capete, dar și pentru mîinile personajelor sale, și chiar pentru picioarele care trebuie să apară sub masă, pentru cutele veșmintelor, pentru mîneci. Creionul roșu de crochiu pe care începe să-l folosească, îi îngăduie să obțină efecte de mare finețe; el preferă linia lui suplă, umbrele ușoare, desenului sec al peniței. Cele mai frumoase desene ale sale aparțin acestei perioade. Bunăoară capul apostolului Filip (Windsor), un cap de adolescent, puțin înclinat, cu ochii prelungi și umezi, cu gura crispată într-o expresie de durere, cu părul mătăsos, mîngîindu-i ovalul curat al obrajilor, întruchiparea frumuseții ideale, așa cum o vedea Leonardo în epoca aceea. Nu mai pictează acei tineri florentini cu nasul scurt și drept, cu ochi rotunji, cu gura prea mică închizîndu-se într-un arc rapid; adolescenții desăvîrșiți ai viselor sale de om matur sînt mai viguroși, totuși aproape feminini prin bărbia plină și gîtul lor ca o coloană albă și grea. Bărbatul de vîrstă mijlocie apare la el sub trăsăturile apostolului Bartolomeu (Windsor) cu fruntea dreaptă și greoaie, cu nasul lung ușor încovoiat, bărbia proeminentă, care trage după sine buza de jos, cu ceafa de taur. Leonardo desenează și fețe de bătrîni cu craniu alungit, cu nasul coroiat, cu gura strîmbă, cu bărbia lungă ascuțită și întoarsă în sus. El îi desenează mai întîi imberbi, pentru ca trăsăturile lor să iasă mai bine la iveală și abia la urmă de tot le adaugă bărbi, scurte și zbîrlite, sau lungi și falnice.

Lucrează cu o înflăcărare și o concentrare neobișnuită la el, ceea ce trădează obsesia unei mari opere. Înainte de a se culca, seara, se gîndește la tot ce a făcut peste zi. Scrutînd întunericul odăiței sale, — preferă încăperile strîmte fiindcă, spune el, încăperile mari îi înlesnesc cugetul s-o ia razna, — chibzuiește mult timp și mai tîrziu le va spune discipolilor săi: « Am observat din proprie experiență că este foarte folositor cînd stai culcat în întuneric să încerci de mai multe ori, să-ți

reprezinți în imaginație contururile și formele studiate mai înainte ». (Trattato della Pittura 67).
Dimineața zăbovește mult timp culcat gîndindu-se iarăși « în ceasul cînd mintea este odihnită și cînd trupul este în stare să îndure alte oboseli ». Dar, în unele zile, el sare din pat cum se arată zorile. Lumina e încă șovăitoare și contururile se șterg ca în amurg. Se repede să lucreze și fără a întîrzia fixează o imagine care i s-a arătat în visurile lui treze. E singur pe schele, și toți cei din jur nu mai există. Timpul trece; degeaba vin discipolii să-i aducă aminte că e ceasul prînzului; cu un gest plin de nerăbdare, le face semn să tacă. Puțin cîte puțin lumina se schimbă în jurul său, se saturează de aur, culorile umede au sclipirea smalțului, apoi ziua începe să scadă, umbrele se strîng în unghere, contururile se șterg, iar Leonardo lasă în sfîrșit pensula din mîini ca și cînd s-ar trezi și cu ochii încă absenți, ia calea întoarcerii. Uneori dispare zile în șir, și cînd se întoarce la refectoriu, se mulțumește să-și contemple opera ceasuri întregi, cu brațele încrucișate. Neclintit, mut, își privește țintă lucrarea, cu ochiul limpede, străfulgerat de emoție, ca și cum ar discuta îndelung cu personajele sale, apoi se îndepărtează cu sprîncenele încruntate, cu gura crispată; adesea se întîmplă nici să nu fi pus mîna pe pensulă.
Alteori, în timp ce muncește într-un atelier de la Corte Vecchio, se oprește deodată și sare de la masa de lucru. Străbate străzile în cea mai mare grabă, fără măcar să-și dea seama de căldura năpraznică ce s-a abătut asupra orașului, dă buzna în refectoriu, se urcă pe schelă, ia pensula, pune cu mișcări scurte și repezi ici o lumină, dincolo o pată de umbră și pleacă numaidecît cu zîmbetul celui care lasă în urmă o zi de muncă, dusă la capăt.
Adesea, înalții demnitari bisericești se coboară pînă la mănăstirea Santa Maria delle Grazie, cerînd să vadă pictorul la lucru. Lodovico însuși vine adesea la refectoriu după liturghie. Era însoțit de curteni; moda cerea să fii la curent cu starea în care se află fresca, vestită încă de pe atunci. Elevii lui Leonardo se strîng în jurul său, curioșii zăbovesc, și printre ei tînărul nepot al stareţului, Matteo Bandello, care visează să devină poet, și va deveni vestit ca povestitor. Are o privire proaspătă,

căreia nu-i scapă nimic din ce vede, şi mijloace de expresie care-i îngăduie să descrie ceea ce a văzut. Priveşte şi ascultă neîndoindu-se de valoarea unică a mărturiilor pe care le va transmite astfel viitorimii.
Leonardo, atît de tăcut de obicei, se arată uneori prietenos, chiar vesel. Ascultă bucuros observaţiile publicului, « fiindcă un pictor, spune el, nu trebuie să dispreţuiască judecata celorlalţi, întrucît ştim bine că un om chiar dacă nu e pictor, cunoaşte formele celorlalţi oameni. Dacă le recunoaştem oamenilor puterea de a judeca corect formele naturii, trebuie să admitem că ei au putinţa de a recunoaşte şi greşelile noastre . . . Ascultă cu răbdare părerile altuia, cugetă bine, încearcă să-ţi dai seama dacă cel care te critică are sau nu dreptate s-o facă. Dacă îi dai dreptate, îndreaptă-ţi greşeala, dacă nu, fă-te că n-ai înţeles ». (Trattato della Pittura, par. 75).
Credincios acestui principiu, Leonardo ascultă cu răbdare criticile oamenilor care par pricepuţi şi nu ia în seamă vorbele palavragiilor. Adesea, totuşi, firea lui aprigă spulberă bunăvoinţa pe care o recomandă discipolilor: într-o zi la mănăstire vine bătrînul cardinal de Gurk, Raymond Perauld care, — deşi francez de origină — este foarte bine văzut de împăratul Maximilian şi se bucură de un frumos venit canonic în Carintia. Auzind vorbindu-se de fresca mare a refectorului, el doreşte să-l cunoască pe pictor. Leonardo coboară de pe schelă ca să-l salute pe cardinal, care se arată foarte binevoitor şi plin de condescendenţă. Neînţelegînd faima de care se bucură Leonardo şi ca şi cum ar fi vrut să-i încerce trăinicia, îl întreabă pe pictor ce randament material îi dau lucrările sale. Pe Leonardo aerul condescendent al cardinalului îl indispune dar şi mai mult îl supără această solemnă bunăvoinţă preoţească. Oamenii de soiul ăsta nu cunosc nici lupta pentru existenţă, nici chinurile artistului, şi Leonardo se gîndeşte că singurul mod de a-l impresiona pe cardinal e să-l orbească cu marile lui cîştiguri băneşti. Îi răspunde nepăsător şi trufaş că primeşte o indemnizaţie de două mii de ducaţi pe an, fără a mai pune la socoteală darurile şi favorurile cu care ducele îl copleşeşte. Ca un şarlatan oarecare se făleşte cu izbînzile lui închipuite, el care, cu cîteva luni
 mai înainte, se ruga să i se dea măcar un veşmînt. Car-

dinalul dă din cap, cu o uimire jignitoare, și pleacă, după ce Leonardo s-a răzbunat de îngîmfarea acestui ignorant. Pictorul se urcă din nou pe schelă și văzîndu-și mai departe de treabă povestește cu nepăsare cît de copleșiți de onoruri au fost totdeauna artiștii, chiar și la barbari. Citează o veche anecdotă florentină pe care Vasari avea s-o povestească la rîndul său și care, deși lipsită de orice temei, îi măgulea pe toți artiștii fie vestiți, fie necunoscuți: Filipo Lippi plimbîndu-se într-o zi cu niște prieteni pe o corabie, a fost atacat de pirații mauri, dus în țara lor barbară și înlănțuit pe o galeră. Într-o zi, punînd mîna pe o bucată de cărbune el a desenat pe un perete văruit chipul celui care supraveghea sclavii. Această operă le-a stîrnit maurilor atîta admirație încît s-au grăbit să-l elibereze pe prizonierul lor. Oamenii cei mai primitivi știu să judece valoarea unui artist, adaugă Leonardo, și toți cei care fuseseră de față la convorbirea sa cu cardinalul de Gurk înțeleseseră foarte bine unde bătea.

Leonardo știe de acum înainte să se apere și să-și salveze independența de artist. Într-o zi, starețul mănăstirii, Vincenzio Bandello, se plînge ducelui că cele două personaje principale ale frescii, Iuda și Isus Cristos, n-au fost nici măcar schițate. Cînd Lodovico îl mustră că lucrează prea încet, Leonardo îi răspunde disprețuitor: « Oare preoții știu să picteze? Atunci cum pot ei judeca o creație artistică? » Și adaugă: « Au dreptate; n-am mai pus piciorul în mănăstirea lor de nu știu cînd, dar se înșeală cînd spun că nu cheltuiesc pentru această lucrare nici două ceasuri pe zi ». « Și cum lucrezi, dacă nu te duci acolo? », întreabă Lodovico. « Excelența voastră știe că mai am de făcut capul lui Iuda. Caut o față de om, care să exprime toată ticăloșia Iscarioteanului. De un an și ceva, mă duc zi de zi, seara și dimineața la Borghetto, unde trăiește toată drojdia din Milano, și încă n-am găsit un cap de ucigaș, care să fie pe măsura ideii mele ». Și încheie cu un zîmbet parșiv: « Dacă nu voi găsi nimic, mă voi folosi de trăsăturile acestui stareț, care m-a pîrît înaintea excelenței voastre și care de altminteri se potrivește numai bine cu ceea ce vreau. Mă gîndeam la asta de mult timp, dar șovăiam, nevrînd să-l fac de rîs în propria lui mănăstire ».

Amenințarea asta mascată, îl face pe Lodovico să rîdă cu hohote; vorbele de duh au greutate, se răspîndesc foarte repede și starețul, înspăimîntat, încetează de a-l mai pîrî. Totuși, el nu va putea împiedica legenda care-l va învălui, înfățișîndu-l viitorimii sub chipul lui Iuda din *Cina cea de taină.*

Leonardo a descoperit totuși modelul atît de căutat și îi fixează trăsăturile ascuțite, fața ștearsă, încă imberbă (desenul de la Windsor). Nu-i mai lipsește decît capul lui Cristos și, așa cum l-a căutat pe Iuda prin cartierul rău famat al orașului, acum caută pentru chipul luminos al Mîntuitorului, un model printre tinerii de la curte. După o veche legendă, această cercetare ar fi rămas zadarnică și Leonardo, deznădăjduit, s-a dus să se plîngă vechiului său coleg, Bernardino Zenale, care l-ar fi mustrat că făcuse o mare greșeală înfrumusețînd atît de mult două dintre personajele sale — apostolii Filip și Iacob — încît cu greu ar fi putut găsi o figură sublimă care să-i depășească. Bernardino Zenale l-ar fi sfătuit să lase neisprăvit chipul lui Cristos, și Leonardo i-ar fi urmat sfatul mulțumindu-se să indice, doar, personajul, arătînd prin aceasta că omul nu este în stare să înfățișeze perfecțiunea divină.

Totuși, Leonardo nu-i omul care să se mulțumească numai cu o simplă indicație, să dea înapoi înaintea unei piedici, oricît ar fi ea de mare. Cu cît căutările lui se dovedesc mai zadarnice, cu atît se îndărătnicește să descopere un model pentru a întrupa Dumnezeirea într-o făptură omenească. În sfîrșit, într-o bună zi triumfă: a găsit la Alessandro din familia Carissimi din Parma o pereche de mîini cu care îl poate înzestra pe Crist — și în același carnet, notează această frază obscură: « Cristos — tînărul conte, cel al cardinalului de Mortaro » (S.K.M. II f. 78/b).

După ce fixează trăsăturile Mîntuitorului, lucrul merge foarte repede. În cele din urmă, cînd schelele sînt desfăcute, fresca apare pe zid ca o fereastră largă tăiată într-o lume miraculoasă. La prima aruncătură de ochi s-ar părea că Leonardo continuase însăși lumea reală și atmosfera refectorului, transpusă într-o adîncime fictivă. Masa — care ocupă toată lărgimea frescii — este aidoma cu cea pe care mănîncă călugării. Fața de masă brodată cu albastru, care o acoperă, parcă ar fi fost scoasă dintr-

unul din sertarele lor de albituri, cutele sînt încă țepene, ca ale lenjeriei proaspăt întinse. Fundalul decorului continuă în racursi arhitectura simplă a sufrageriei. Peretele pare străpuns de trei ferestre, care îți îngăduie să-ți plimbi privirea spre tăriile nețărmurite și peisajul binecunoscut, străbătut de un rîu argintiu, cu dealuri care se pierd într-un orizont de cețuri albastre. Dar la această fereastră din mijloc, unde privirea se oprește pe loc, se sfîrșește lumea realului. Cristos a fost plasat de Leonardo pe un fundal deschis, încadrîndu-l parcă în lumină. Nu-i decît un artificiu, dar un artificiu de o perfecțiune tehnică inegalabilă, menită să izoleze capul lui Cristos, și-l detașează de mulțimea celorlalte personaje, să întocmească în jurul său un spațiu luminos care-l leagă de o altă lume. Chipul lui Cristos este aproape nemișcat, abia înclinat. Privirea lui, pornită în depărtări unde nu mai întîlnește niciun chip omenesc, e acoperită pe jumătate de pleoape grele. Buzele sale s-au ferecat peste vorbele amare abia rostite: « Unul din voi mă va vinde ». Brațele sale cad greoi pe masă; dreapta se reazemă de încheietura mîinii, palma se întinde într-un gest de ocrotire aproape involuntar, neputîndu-se parcă abține. Dar stînga este cu totul abandonată pe masă cu palma întoarsă, deschisă, într-un gest de supunere totală, gestul unui om sacrificat, care își cunoaște și își acceptă soarta.

În jurul mesei mai plutește ecoul vorbelor abia rostite, și se răsfrînge într-un tumult care nu cunoaște resemnarea mută a mîinii lui Cristos. Apostolul Iacob (cel Mare) pare că repetă « cu o gură uimită » fraza fatală, cum ai repeta un cuvînt al cărui înțeles nu l-ai pătruns încă. Cu pieptul său lat și bărbătesc, cu brațele sale date în lături s-ar părea că ar vrea să se apere de acel neînțeles și în același timp să se ofere pentru ocrotirea stăpînului iubit. Apostolul Toma, cu chipul inteligent, cu nasul ascuțit, privirea cercetătoare, ridică degetul arătător cu un gest interogativ, gestul scepticului etern, care nu se lasă convins cu una cu două. Dar la dreapta lui Iacob, e cel ale cărei reacții sînt mult mai iuți decît gîndurile, apostolul Filip, care sare de pe scaunul său și se năpustește cu capul înainte, brațele încrucișate pe piept. Ochii lui scăldați în lacrimi, gura îndurerată, mîinile sale crispate, pledează cu vehemență pentru

nevinovăția lui. Emoția care cuprinde cele trei personaje urcă spre figura nemișcată a lui Cristos, îl înconjură fără să-l atingă, desfășurîndu-se peste grupul de personaje din dreapta lui. Discipolul preferat al lui Cristos își lasă capul în jos ca nimicit de suferință. Gestul mîinilor sale împreunate, este al unui om care știe că a pierdut totul, care nu mai întreabă, nu se mai revoltă și care se lasă nimicit de chinul său neputincios.

În opoziție cu suferința pasivă a sfîntului Ioan, este indignarea unui om activ, cu fruntea dură și îndărătnică; profilul foarte pronunțat al sfîntului Petru atinge aproape chipul stins în supunere al vecinului său. Mîna lui grea se așează frămîntat pe umărul său, vrînd parcă să-l scuture din toropeală, în timp ce dreapta lui strînge inconștient cuțitul pe care al vrea să-l împlînte în inima trădătorului.

Cu o îndrăzneală uimitoare, Leonardo a cutezat să-l plaseze lîngă Sfîntul Ioan pe Iuda, pe care de obicei pictorii din quattrocento îl izolau pe banca din față ca pe un ciumat a cărui trădare ar fi fost dinainte cunoscută de toți. Pictorul nostru e mai bun psiholog decît predecesorii săi și știe că în viață trădarea se învecinează cu încrederea, și că ea lovește cu atît mai bine ținta cu cît stîrnește în inima celuilalt un sentiment de iubire. Pe lîngă temeinica lui cunoaștere a oamenilor, Leonardo dispune și de mijloace superioare care-i îngăduie să-l însemne pe trădător cu un artificiu tehnic. Așa cum l-a scăldat pe Cristos în lumină, în modul cel mai firesc îl împinge pe Iuda în umbră; dînd instinctiv înapoi în fața violenței Sfîntului Petru, înfiorat parcă de conștiința lui vinovată, se retrage din cercul de lumină; profilul său de pasăre de pradă se detașează ca singura figură întunecoasă, cu atîta precizie, încît gestul cu care-și apucă punga pare de prisos.

Vîrtejul tulburării ce urcă spre Cristos și care se sfarmă de imobilitatea lui e continuat în drepata și în stînga de grupuri de personaje suplimentare. Leonardo, arhitectul, matematicianul, veșnic preocupat de echilibru, face să izbucnească mișcarea în stînga, potolind-o nițel în dreapta tabloului, spre a compensa gestul mare al sfîntului Filip. La stînga lui Cristos se află Sfîntul Matei: om comunicativ, care simte nevoia să discute. A sărit cu brațele întinse, făcînd un apel la tovarășii săi —

cum pot accepta ceva cu neputinţă de admis? Întrebarea lui vehementă e reluată de apostolul Tadeu, dar în felul bărbaţilor maturi şi cumpăniţi, deprinşi cu suferinţa. Amîndoi, în spaima lor, se întorc spre apostolul Simion, însă acesta se mulţumeşte să-şi deschidă larg mîinile lui cu degete subţiri şi lungi, cu gestul firesc al unuia care nu ştie nimic din cele întîmplate.
Marea subtilitate psihologică a lui Leonardo a făcut ca vîrtejul unei emoţii generale să se termine cu tactul şi prudenţa unui bătrîn. Ceea ce se petrece înăuntrul fiinţelor omeneşti este subliniat de curba mişcării de ansamblu, care urcînd către silueta verticală a Sfîntului Simion, se sfarmă dintr-o dată de capul său de medalie romană, cu nasul subţire, puternic, cu colţurile gurii lăsate în jos, într-o expresie de amărăciune.
La celălalt capăt al mesei, apostolul Bartolomeu s-a ridicat să-i pună şi el o întrebare Sfîntului Simion. Se apleacă înainte, rezemat de masă cu amîndouă mîinile şi îl întreabă cu privirea lui înfrigurată. Această chemare ce răsună de la un capăt la celălalt al mesei stabileşte legătura psihologică dintre cele două părţi ale frescei, după cum stabileşte şi un echilibru formal, de profil ridicat în dreptul altui profil, de verticală contra verticală. După ce a închis cercul mare al mişcării, Leonardo, cu o stăpînire desăvîrşită a mijloacelor sale, face ca agitaţia să se stîrnească încă o dată în stînga tabloului, ca un vîrtej ce se roteşte în jurul lui înainte de a se potoli. Lîngă capul chinuit al lui Bartolomeu se înalţă profilul încremenit al Sfîntului Iacob (cel Mic); tulburarea primului contrastează cu gestul uşor cu care Iacob atinge umărul Sfîntului Petru; silueta Sfîntului Andrei îi domină pe amîndoi cu forţa ei formală şi spirituală. Sprîncenele moşneagului se ridică într-o întrebare mută; fruntea pleşuvă i se încreţeşte; gura căzută şi palmele mîinilor sale întoarse în afară sînt o chemare la linişte, chemarea veşnică şi veşnic deşartă a înţeleptului.
Viziunea uluitoare a frescei refectoriului din mănăstirea Santa Maria delle Grazie, a însemnat pentru contemporani descoperirea unei lumi noi. Leonardo a realizat acest tur de forţă de a reproduce de unsprezece ori acelaşi sentiment cu toate nuanţele psihilogice ale unui caracter individual. Niciun indiferent, niciun spectator

redus la un simplu rol decorativ nu atenuează atmosfera dramatică a tabloului său. El l-a compus din treisprezece tragedii intime, făurind o unitate în care emoția se propagă de la om la om, se ciocnește și se accentuează potrivit firii fiecăruia, pînă ce ajunge o tulburare colectivă. Oricît de firească și de înțeles ar fi această emoție, ea nu mai e totuși un sentiment obișnuit ce ar putea avea loc în viața de zi cu zi... Încăperea în care se desfășoară drama pare o prelungire a refectoriului, fața de masă, farfuriile, paharele dau și ele impresia că abia au fost scoase din dulap, iar personajele seamănă cu ucigașii lui Barghetto sau cu contele de Parma; și totuși, întreg ansamblul este simplificat; oamenii aceia, ale căror costume nu-i situează în nici o epocă precisă, sînt eroii unei drame ce depășește prezentul îngust. Ei sînt totodată oameni de rînd și supraoameni, ca tot ce se petrece în preajma lor. Nicicînd, în jurul acestei mese, prea scurtă și prea strîmtă, n-ar fi putut să încapă treisprezece inși, și Leonardo știe acest lucru tot atît de bine ca orice privitor din public, dar, fără a șovăi, el a jertfit verosimilul, unui efect artistic.

Cu *Cina cea de taină* începe o eră nouă în artă. Leonardo, născut chiar în miezul quattrocento-ului florentin, va fi groparul epocii sale. De altminteri, el nu se mulțumește să semene grăuntele unei arte noi: îi asigură și înflorirea. Tuturor personajelor supraomenești de mîine, tuturor urmașilor apostolilor săi, el le deschide calea viitorului, Dumnezeului tată și profeților din Capela Sixtină, precum și filozofilor greci. Dar el nu se mărginește doar să-și dea peste cap secolul, în așa măsură încît nici începutul, nici sfîrșitul său nu mai sînt de recunoscut. Exercită o puternică înrîurire asupra secolelor viitoare, începînd cu imitatorii lui grăbiți, și pînă la epigonii săi din vremuri mai îndepărtate, devenind o obsesie pentru conștiințele artistice. *Cina* este ca un izvor miraculos, la care fiecare vine să se amețească, sau să se dezmeticească, descoperind brusc luciditatea, însușindu-și și compoziția, și tipurile, și gesturile, chiar și faldurile veșmintelor, pînă cînd această uriașă moștenire va fi risipită sub formă de bani mărunți.

Fresca de la Santa Maria delle Grazie n-are efectul uluitor al calului lui Francesco Sforza, care a fost o desăvîrșire unică, inimitabilă, a cărui taină n-o posedă

decît Leonardo. *Cina* este un manual de artă nouă, pe care îl poţi desluşi cu uşurinţă. Emoţia trăită de contemporanii săi s-a transmis cu iuţeală în cercuri din ce în ce mai mari pe care nici timpul, nici evoluţia concepţiilor artistice nu l-au putut micşora.

Leonardo însuşi a simţit cîte învăţăminte, cîte inspiraţii conţinea opera sa. Înclinarea lui pedagogică îl îmboldeşte s-o explice el însuşi, să transmită propriile sale experienţe acumulate. Ar fi vrut să educe o generaţie întreagă de artişti care n-ar mai fi avut nevoie să bîjbîie, să se rătăcească, adesea să se mărginească la simpla imitare a unui maestru. Încredinţat că e în stare să descifreze însăşi enigma creaţiei, se hotărăşte să scrie un « Tratat despre Pictură ».

Opera lui se caracterizează printr-un mare dispreţ faţă de simpla împărtăşire a tehnicii profesionale: « Pictorul care desenează după practică, îndrumat doar de criteriul ochilor, este ca o oglindă care reflectă în mod inconştient toate lucrurile ce i se înfăţişează ». (Cod. Atl. f. 75 a.). Predilecţiile lui Leonardo pentru munca intelectuală, pentru cunoaştere, *cognitione*, domină tot Tratatul: « Acei care se apucă de practică fără cunoştinţe, sînt ca marinarul care se urcă pe o corabie fără vîsle, nici busolă, şi care niciodată nu ştie unde merge ». (S.f. 8 r.) El recunoaşte totuşi că anumite cunoştinţe nu pot fi împărtăşite, şi că pictura este o ştiinţă care nu poate fi însuşită de acela « căruia natura nu i-a dăruit-o », *a chi la natura non lo concede*.

Dar el afirmă de îndată fără să bage de seamă că se contrazice, că dintre toate ştiinţele, aceea de pe urma căreia se trag cele mai multe foloase este ştiinţa cea mai lesne de împărtăşit şi că prin urmare, ştiinţa care nu poate fi învăţată uşor, care nu-i *comunicabilă*, e cea mai puţin utilă. În felul acesta subliniază el importanţa picturii care poate fi înţeleasă de toate generaţiile din univers. (Trattato della Pittura, par. 7).

Dominat de curiozitatea sa intelectuală, de o sete de cunoaştere care e mai puternică la el decît pofta de viaţă, conştient de propria lui forţă, el prezintă cazul său excepţional ca o regulă generală, şi merge pînă acolo, încît declară că intelectul şi inspiraţia, cunoaşterea şi sensibilitatea sînt riguros identice. « Pictura este cel mai mare proces spiritual » *la pittura à di maggior discorso*

mentale (Trattato della Pittura, par. 40), spune el adresîndu-i-se unui tip de artist cu totul aparte. E drept că pune ca titlu unui paragraf: « Din viața unui pictor filozof », și cu toate că mai tîrziu șterge cuvîntul filozof, totuși nu-i mai puțin adevărat că s-a gîndit întotdeauna la această ființă unică, care îi este atît de asemănătoare. După obiceiul timpului, își însoțește studiul teoretic cu o lucrare, care e o confruntare între toate artele, menită să dovedească superioritatea picturii. Această *Parragone* între pictură, muzică, poezie și sculptură, se reduce la un discurs dialectic, inspirat din întrecerile oratorice între poeți, pictori, arhitecți, ingineri, umaniști, teologi, învățați, foarte la modă pe vremea aceea.

Luca Pacioli afirmă că un astfel de duel s-a desfășurat în fața lui Lodovico în 1498, la 18 februarie, iar printre participanți Pacioli numește pe Ambrogio da Rosate, Galeazzo di San Severino și pe Leonardo da Vinci. Această confruntare ne dă o idee despre « teribila putere de convingere », pe care Vasari o atribuia lui Leonardo: « Dacă disprețuiești pictura, singura inițiatoare a tuturor operelor apropiate naturii, disprețuiești cu siguranță o născocire subtilă, care cu o finețe filozofică, observă esența tuturor formelor, mările și șesurile, plantele și animalele, ierburile și florile, învăluite de umbre și lumini. Aceasta este într-adevăr o știință și fiica legitimă a naturii, natura însăși a zămislit pictura. Ca să fiu și mai precis, să zicem că e nepoata naturii, întrucît toate lucrurile vizibile au fost zămislite de natură și de vreme ce din ele s-a născut pictura, putem spune pe drept cuvînt că pictura e nepoata naturii, ruda lui Dumnezeu ». (Trattato della Pittura, par. 40).

Sculptura n-ar putea să rivalizeze cu pictura: « eu pot să-mi dau seama, fiindcă le practic pe ambele în aceeași măsură », spune Leonardo. Ascuțimea sensibilității sale de artist se dezvăluie în următoarea observație: « Sculptorii nu pot reprezenta nici corpurile transparente, nici corpurile luminoase, nici răsfrîngerea luminii, nici suprafețele lucioase ca ale oglinzilor, nici negura, nici cerul acoperit ». (ASH I f. 10).

Leonardo, estetul cam pedant, care se scîrbește ușor de ceea ce e murdar sau grosolan, care ocolește urîțenia și vulgaritatea, condamnă în sculptură ceea ce, după părerea lui, o apropie prea mult de meșteșugurile manuale.

În timpul lucrului sculptorul e năduşit tot, praful de marmură îi năclăieşte obrazul, cioburi de piatră îi umplu pînă şi părul, atelierul său e murdar şi ticsit. În timp ce pictorul, îmbrăcat elegant, într-un atelier spaţios, mobilat după gustul său, mînuieşte pensula uşoară cu mîinile sale îngrijite, în ritmul unei muzici sau al unui poem armonios. Singurul avantaj pe care Leonardo îl recunoaşte sculpturii este durata operelor; dar se grăbeşte să adauge că tablourile pictate pe cupru sînt la fel de durabile. (Trattato della Pittura, par. 19). Argumentările sale devin deosebit de subtile cînd confruntă pictura cu poezia. Nu pierde ocazia să exagereze cînd dă exemple despre efectul produs de tablouri. Cu acelaşi ton nepăsător cu care vorbea cardinalului de Gurk despre cîştigurile sale fabuloase, susţine că a văzut cu ochii lui portretul unui tată de familie, spre care îşi întindeau mîinile copiii săi, în timp ce cîinele şi pisica îi cerşeau alintarea, « într-adevăr un spectacol minunat de privit ». (par. 8). Şi luîndu-se la întrecere cu imaginaţia mai vorbeşte (par. 15) despre cîinii pe care îi văzuse lătrînd la cîinele dintr-un tablou, rîndunele care veniseră să se aşeze pe barele unei ferestre pictate.

Pictura « care reprezintă nemijlocit operele naturii, n-are nevoie nici de interpreţi, nici de comentatori », spune maliţios Leonardo, gîndindu-se la o anume interpretare a textelor, îndeletnicire îndrăgită în epoca lui. Ura lui personală răbufneşte în această exclamaţie împotriva părtinirilor de care se bucură poeţii, care sînt mai bine plătiţi pentru dedicarea unei cărţi chiar mediocre, decît pictorii pentru capodoperele lor: « Aţi surghiunit pictura printre artele mecanice ». Şi adaugă « Cu siguranţă, dacă şi pictorii ar fi în stare să-şi laude operele în scris, cum o faceţi voi, nu i-ar fi îngăduit picturii să cadă într-o asemenea disgraţie ».

Respinge cu acelaşi ton dispreţuitor argumentul că poezia are o durată veşnică, căci « lucrările unui căldărar sînt şi mai durabile decît ale voastre şi ale noastre ». (par. 19). Se joacă iscusit cu argumentele, chiar prea iscusit. « Iar dacă zici că pictura este o poezie mută, pictorul ar putea spune la fel că poetul execută o pictură oarbă. Judecaţi care e un rău mai mare: să fii mut sau orb? » Insistă, apăsînd pe argumentarea lui de sofist:

«Să vedem ce este mai aproape de om: numele sau imaginea lui. Numele omului se schimbă după fiecare țară, în timp ce forma nu i se schimbă decît la moarte...». Ca maestru în dialectică el merge și mai departe: «Ia un poet care descrie frumusețea unei femei iubitului ei, ia un pictor care o reprezintă și vei vedea prea bine unde împinge natura pe judecătorul înamorat». Conchide triumfător: «Pune în scris numele Domnului, așază alături portretul său și vei vedea care din aceste obiecte va fi mai venerat». (Trattato della pittura, par. 19). Dar gîndirea lui Leonardo trece dincolo de acest joc gratuit, el vrea să construiască un sistem estetic atot-cuprinzător, care de altminteri va fi adesea în contra-dicție cu argumentele din *Paragone*. Leonardo s-a pornit să prezinte pictura ca o imitație atît de perfectă a naturii încît copiii, cîinii, pisicile, rîndunelele luau fără șovă-ială lucrurile pictate drept obiecte reale. «Meritul acestei arte este de a dărui ochiului . . . celui mai nobil dintre simțuri . . . aceeași plăcere pe care i-l dăruiește lucrul creat de natură». Dar de fapt, Leonardo nu se gîndește de fel la artă după felul în care ar prilejui iluzii, astea nu sînt decît argumente într-un duel oratoric, în care se lasă prins de propria lui elocință, pentru a se reîntoarce la adevărata lui filozofie artistică. Legea, stăpînă a crea-ției pe care o numește Necesitatea, constrînge spiritul artistului să se transforme în însăși spiritul naturii, să devină interpretul realității. Mulțumită imaginației sale artistul completează natura, trece peste hotarele ei, face o alegere judicioasă între bogățiile ei neorînduite; adună cele împrăștiate de ea, elimină ceea ce ea îngră-mădește, accentuează ceea ce ea indică, ocolește cu dibăcie ceea ce vrea ea să-i impună, caută și descoperă ce-i ascunde, creează o lume pentru el însuși, peste care e stăpîn, mulțumită puterii minunate a mîinilor sale. «Dacă pictorul vrea să vadă frumusețile de care e înamorat, de el depinde să le creeze. Dacă vrea să vadă lucruri monstruoase, care trezesc groaza, altele cara-ghioase și vrednice de rîs, sau cele care trezesc mila, e stăpîn, ba chiar Dumnezeu. Dacă vrea să creeze me-leaguri și pustiuri, locuri umbrite și răcoritoare pe zăpușeală, le poate înfățișa la fel ca și ținuturile căldu-roase pe ger. Dacă vrea să vadă văi sau șesuri care se întind la picioarele munților, dacă dorește să vadă

marea la orizont, e stăpîn peste ele. Într-adevăr, tot ce există în univers prin fire, aevea sau în imaginație, el creează mai întîi în cugetul său, pe urmă, cu ajutorul mîinilor sale. Acestea sînt atît de perfecte încît clădesc o armonie proporționată, simultană, adunată într-o singură clipă, care poate fi cuprinsă dintr-o singură privire, așa cum se face pentru lucrurile reale». (Trattato della Pittura, par. 13).

Apoi Leonardo dezvăluie concepția lui personală despre plăcerea artistică. În comparația lui dintre pictură și poezie, el povestește că într-o zi i se adusese regelui Mathias un poem însoțit de portretul iubitei sale. Regele închise cartea pentru a se întoarce spre tablou, explicîndu-i poetului indignat: «Nu știi tu oare, că sufletul nostru este compus din armonie și că această armonie nu se poate zămisli decît cînd legătura dintre obiecte sau totalitatea lor se face văzută sau auzită; nu vezi oare că în știința ta această proporționalitate creată în aceeași clipă nu există, că dimpotrivă, o parte se naște după cealaltă și că următoarea nu poate trăi înainte ca precedenta să fi murit.» (27).

Asta de fapt nu este imitarea naturii, ci o selecție făcută în vederea unei armonii necesare care pentru Leonardo este factorul esențial al bucuriei artistice. Al doilea factor este simultaneitatea percepției numită de Leonardo și iuțeala — *prestezza* — sensibilității senzoriale, sinteza care e în același timp preludiul și rezultatul instinctului creator. Această noțiune pe care Leonardo o exprimă deocamdată într-un mod greoi, dar pe care o ilustrează limpede în operele sale, îl face să depășească concepția artistică a epocii sale, care a găsit în prezentarea realului scopul și sensul său. Leonardo se liberează în mod conștient de real, îl subordonează placului său, îl amplifică, golește Quattrocento-ul de conținutul său, pentru a da viață artei noi.

Arată realizările către care năzuiește această artă nouă, spunînd că pictura «e cu mult mai minunată decît toate celelalte arte». Mai spune de asemenea «că în comparație cu pictura, sculptura cere un mai mic efort spiritual, că ea pune mai puțin la contribuție măiestria». Această evaluare a artei după greutățile învinse, este o atitudine cu totul personală a lui Leonardo, și din această atitudine izvorăște pentru el efectul artistic, ulu-

irea stîrnită în spectator. Leonardo a orientat arta nouă către această țintă mai curînd prin exemplul său, decît prin învățămintele sale teoretice. Dar el nu-și dă seama că în același timp îi însămînțează și germenii morții, lăsînd astfel cîmp liber scamatoriilor tehnicii, prestidigitatorilor manierismului. El însuși n-a încetat niciodată lupta cu dificultățile și această luptă era plină de temeri, o luptă corp la corp cu materia, a cărui rezultat rămîne veșnic îndoielnic pentru conștiința creatoare.

Leonardo descrie el însuși lupta care s-a dat în el, cînd spune: «Pictorul se ceartă și rivalizează cu natura». Lomazzo care auzise atît de mult vorbindu-se despre Leonardo de către intimii săi, raportează această trăsătură caracteristică a neliniștii care sălășluiește în el: «Cînd Leonardo se așeza în fața unui tablou părea cuprins de spaimă». De cîte ori se afla în fața unei sarcini noi — de la începuturile sale pînă la înflorirea deplină a măiestriei lui — Leonardo simte aceeași neliniște urcînd în el, strîngîndu-i grumazul și de fiece dată dă aceeași bătălie ca împotriva unui inamic personal. Înarmat cu știința lui vastă, cu virtuozitatea sa tehnică, lucid pînă în miezul instinctului său creator, el se îndoiește de o dată de sine, ca biruit dinainte de măreția lucrului pe care-l întreprinde și uneori restriștea lui este atît de puternică, încît lasă să-i cadă brațele în jos, istovit. Dintre cei apropiați care au înțeles acest chin, Lomazzo îl descrie cel mai bine în felul lui, după cum urmează: «. . .Leonardo nu isprăvea niciodată un lucru început, închipuindu-și sublimul la o asemenea scară încît vedea greșeli pînă și în operele care pentru alții aveau aparența minunilor».

Dar Leonardo știe el însuși că tocmai din această neliniște și din această îndoială se nasc adevăratele capodopere. A spus-o în mai multe rînduri: «Artistul a cărui operă depășește judecata e un jalnic maestru. Desăvîrșirea o va atinge numai acela a cărui operă este depășită de propria lui judecată». (Par. 57). Aceeași idee el o rezumă în această formulă izbitoare: «Pictorul care nu se îndoiește de sine însuși nu va face mare lucru». (62)

Spiritualicește izolat, reducînd totul la el însuși, după cum deduce totul din el însuși, Leonardo este departe de a-și închipui că teoriile lui artistice, culegerea de

reguli (şi cînd scrie regulă — *regola* — el dă acestui cuvînt străşnicia unei legi) vor sluji în cele din urmă la înăbuşirea acestei restrişti creatoare, la reducerea îndoielilor, la înlocuirea prin rutină, a acelei *fatica d'ingegno*, căreia îi arată atîta preţuire. O clipă numai pare să se îndoiască de primejdiile unui procedeu prea sistematic, şi previne: « Dacă vrei să adopţi regulile în momentul în care compui, n-ai să ajungi niciodată la capăt şi vei crea confuzie în operele tale ». (Cod. Atl. f. 218 v.)

Dar acesta nu-i decît un avertisment trecător pe care-l uită foarte repede, pentru că altfel riscă să se lipsească de bucuria ce o încearcă de a-şi împărtăşi experienţele posterităţii, de a le formula în chip de reguli. Iar experienţele acestea sînt atît de personale, încît el face lege din însăşi bogăţia propriei sale imaginaţii, a sensibilităţii sale cu totul deosebite, pînă şi a însuşirii sale de a visa treaz. Aşa se face că recomandă discipolilor săi ceea ce el numeşte: « O nouă descoperire a speculaţiei ». Se grăbeşte totodată să adauge că ea poate să « pară neînsemnată şi aproape vrednică de rîs », dar că ea este mult folositoare pentru a da imbold gîndirii: « Ea consistă în a fixa pereţi acoperiţi cu pete sau făcuţi din pietre multicolore, în momentul în care vrei să născoceşti, să pictezi un peisaj ca fundal, şi în aceste pete şi pietrării, vei desluşi deîndată diverse cîmpii, fluvii, stînci, arbori, văi întinse, coline mari şi mici; vei mai vedea de asemeni şi bătălii, mişcări ample, chipuri ciudate, veşminte curioase şi o sumedenie de alte lucruri încă, pe care le vei reproduce într-o formă împlinită şi fericită, fiindcă pe aceşti pereţi pătaţi se întîmplă acelaşi lucru ca şi în dangătul clopotelor în care poţi recunoaşte toate numele şi toate cuvintele ce trăiesc în închipuirea ta ». (AS. HI. f. 22 v.)

Astfel se explică de ce visează ore întregi în faţa zidurilor dărăpănate la ceasul cînd lumina scade sau cînd norii acoperă strălucirea soarelui. Imagini fantastice îi apar; asistă la bătălii sîngeroase desfăşurîndu-se între vîrtejuri de praf şi trîmbe de fum; chipuri răsar chinuite, groteşti sau pline de o negrăită dulceaţă. Din adîncul zării el vede înaintînd umbre bizare cum n-a mai văzut niciodată şi care îi devin dintr-o dată mai cunoscute decît faţa unui prieten. Iar deseori cînd

aude vuietul clopotelor în timpul plimbărilor sale sin-guratice, regăsește în sunetul lor nume de mult uitate, vorbe duioase, pe care nu le mai rostește și atunci i se pare că rătăcește printr-un oraș necunoscut și că se aude deodată strigat pe numele mic din copilărie.

Lecțiile de sensibilitate pe care le dă ucenicilor săi, sînt oare înțelese de aceștia? sau în ochii lor căscați, cînd îl privesc, admirația se amestecă cu puțină teamă? Leonardo are mulți ucenici în această perioadă, nu numai ca să-și satisfacă gusturile pedagogice, dar și ca să-și sporească modestele lui venituri. Printre notele sale se întîlnesc adesea numele a doi discipoli: Marco — poate Marco d'Oggiono — care va fi mai tîrziu un pictor sfios și Gean Antonio — Giovanni Antonio Boltraffio — cel mai înzestrat din toți elevii săi. El se trage dintr-o veche și foarte bună familie din Milano, atît de veche și de bună încît membrii ei socotesc această carieră artistică nepotrivită cu starea lor socială și vor spune pînă la mormînt că Gean Antonio nu se apucase de pictură decît pentru plăcerea lui. Prietenul lui Antonio, poetul Casio, de fel din Bologna, îl numea « singurul elev al lui Leonardo ». Boltraffio avea destulă sensibilitate într-adevăr, ca să asimileze cîteva elemente din geniul maestrului, în asemenea măsură încît capodopera sa *Frumoasa cu podoaba pe frunte* [1] a putut să treacă secole întregi drept un tablou al lui Leonardo. Dar el practică arta ca amator și își întrerupe deseori lucrările ca să întreprindă cine știe ce misiune diplomatică. În clipele de răgaz pe care i le lasă funcțiile oficiale, el pictează efebi cu gesturi efeminate care suferă păstrîndu-și frumusețea ca *Sfîntul Sebastian* — sau se îndrăgostesc de propriile lor farmece ca *Narcis* din Galeriile Uffizi. Cînd își pictează prietenii, ei sînt « mai frumoși decît i-a făcut natura », după cuvintele poetului Casio pe care Boltraffio l-a pictat de asemeni, cu părul lung, cu buzele senzuale și frumos desenate, cu o gropiță în bărbie și cu gîtul rotund și alb ca al unei femei. Pentru ucenicii săi și pentru generațiile viitoare de elevi, Leonardo a scris « Tratatul despre Pictură » cu nevoia omului care simțind că îmbătrînește, vrea să dăinuiască

---

[1] *La belle ferronnière* (Luvru), considerată și astăzi de numeroși specialiști drept opera lui Leonardo (N.r.r.)

lăsînd o moștenire unui tineret receptiv. Dar ceea ce îi împărtășește el, în afara regulilor tehnice, este bilanțul propriilor sale necazuri, plin de o înțelepciune amară și dezămăgită: « Pictorul trebuie să fie singuratic », nu încetează el de a repeta. Singurătatea este condiția oricărei munci creatoare. Cînd ești singur, ești numai al tău, dacă stai cu un prieten, nu ești al tău decît pe jumătate, și ești cu atît mai puțin cu cît ieșirile tale în lume te acaparează mai mult ». (Par. 50.)
Acest avertisment ce revine des sub pana lui, anume să nu te risipești, să nu te lași năpădit de ființele omenești, să fii tot atît de avar cu tine însuți, cum poate fi cel ce trăiește prins în urzeala lumii.
Leonardo le dă ca exemplu ucenicilor propria sa cumpătare și viața de lipsuri: « Trebuie să înțelegi că nu-ți trebuie mulți bani ca să trăiești, și dacă ai mai mult decît îți trebuie, nu vei cheltui toți banii și prin urmare acești bani nu vor fi ai tăi. Comoara de care nu te folosești aparține tot atît de bine și altuia, și tot ce cîștigi, fără ca aceasta să slujească traiului tău cade în mîinile altora, în ciuda ta și fără nici un folos ». (Par. 61.)
El însuși duce într-adevăr o viață de ascet. Totdeauna notează pînă la ultima lețcaie ce cheltuiește pentru pîine, zarzavaturi și carne, destinate mai mult ucenicilor decît lui. După socotelile sale, el cheltuiește treizeci și unu pînă la treizeci și doi *soldi* pe zi, gospodăria lui e aceea a unui om pentru care chibzuiala a devenit a doua natură, a unui singuratic ce primește rar musafiri. Printre notele sale de cheltuieli casnice se întîlnesc cîteva nume ce indică o prezență feminină în casă. În primul rînd menționează pe o oarecare Lucia, apoi consemnează faptul că o anume Caterina a sosit la el pe ziua de 16 iulie 1493. Caterina se îmbolnăvește și e dusă la spital unde moare și Leonardo plătește cheltuielile de înmormîntare. Aceste cheltuieli sînt destul de mari și fără îndoială că răposatei i se făcuse o înmormîntare frumoasă, întrucît pe foaia de socoteli care se ridică la o sută douăzeci de soldi sînt trecuți opt preoți și o mulțime de lumînări. Moartea la Milano costă mai scump decît viața, fiindcă un doctor care îngrijise bolnava nu primise decît doi soldi.
Cheltuielile de înmormîntare, asemănarea prenumelui au putut face pe unii să creadă că era vorba de mama

lui Leonardo, venită la Milano ca să moară în brațele feciorului său. Dar nimic nu sprijină această ipoteză. Deși Leonardo nu vorbește niciodată de originea lui umilă și se lepădase de toți ai săi, spiritul de familie era atît de puternic pe vremea lui încît n-ar fi ascuns dacă femeia aflată pe patul de moarte îi era mamă. Caterina a fost fără îndoială o simplă menajeră, una din acele femei din popor, de un devotament tăcut și de care Leonardo se vede că a fost foarte mulțumit, căci el care cîrtește atît de repede împotriva celor din preajma sa, nu se plînge niciodată de prezența acestei femei șterse.

În acest cămin modest, Leonardo s-a ferecat în singurătate, nimic nu pare să-l mai miște, nimic nu-i alungă scîrba de oameni. Hotarele lumii lui închise sînt cutreierate de prezența ciudată a unei făpturi a cărei fire este tot atît de nesigură ca și rolul pe care-l joacă în viața lui Leonardo. Micul Giacomo a devenit, de cînd trăiește sub acoperișul lui Leonardo, tînărul Salai. Dar el nu s-a prea schimbat, pentru că, pe foile de socoteli ale anului 1497, Leonardo notează, în felul său laconic: « Salai a furat bani ». Totuși el continuă să-l copleșească cu daruri, îi cumpără cămăși făcute din pînză de in, care costă zece soldi brațul, și o mantie de brocart, căptușită cu catifea verde. Băiatul, altădată îngălat și hămesit, se arată foarte pretențios și Leonardo abia i-a dat niște bani pentru cîteva mici servicii făcute și el încă îi mai cere un avans ca să-și cumpere o pereche de pantaloni roz. El se ține ca o umbră după stăpînul său, ca în copilărie. Vasari povestește: « Leonardo l-a luat ca ajutor pe milanezul Salai; era răpitor de frumos și de plin de grație, cu părul mare și buclat, care îl încînta pe Leonardo ».

În două rînduri Leonardo pare că a redat trăsăturile lui Salai. Pe unul din aceste desene băiatul pare să aibă șaptesprezece ani, nasul drept îi coboară aproape fără nici o tranziție pe fruntea netedă, și dacă nu privești decît partea de sus a feții, ai crede că vezi profilul unui tînăr zeu grec. Dar nările sînt lungi și strîmte, nu prea simțitoare; buza de sus este atît de scurtă încît pare că abia îi acoperă dinții, gura, mică și copilăroasă capătă astfel ceva lacom, accentuat încă de surîsul răutăcios
 care îi răsfrînge colțurile gurii. Bărbia plină și rotundă,

un pic teșită, e în armonie cu privirea aproape nătîngă, cu obrajii moi, cu coloana groasă a grumazului. În jurul acestui cap, a cărui expresie este senzuală și pură totodată, nepăsătoare și șireată, o aureolă de bucle scurte răsare, ușoare, mătăsoase, care lasă să se întrezărească o ureche neașteptat de mică și gingașă.

Șase ani mai tîrziu, același profil n-a cîștigat nimic în bărbăție; un început de gușă îl face și mai searbăd, dîndu-i un aer de îmbuibare precoce. Buzele tot se mai ridică în sus, cu o expresie de mulțumire și vanitate, dar surîsul a trecut în ochi, întinzîndu-i pleoapele grele, un surîs tainic ce se va ivi mai tîrziu în privirea Sfîntului Ioan Botezătorul. Cîrlionții, care se înălțau ca un nor pe capul copilăros, șerpuiesc acum în jurul craniului prelung și creionul lui Leonardo le trasează cu grijă mișcarea unduitoare. Salai întrupează în ochii lui frumusețea ideală pe care încerca s-o fixeze ori de cîte ori visa cu un creion în mînă. Pe hîrtie el schița în mod automat mereu și mereu același profil, înainte chiar ca Giacomo să fi apărut în viața lui.

Dar oricare ar fi legătura care-l unește de Salai, adolescentul vanitos, pișicher, alintat și disprețuit în același timp, nu pătrunde în lumea adevărată a lui Leonardo, această lume care se desparte din ce în ce mai mult de viață și de creația lui artistică. Mari și emoționante aventuri ale spiritului au făurit această lume a lui, care acaparează tot ce a mai rămas la Leonardo ca facultate emotivă. Fiecare cercetare nouă reprezintă pentru el un nou continent, și, în aceste plecări, el lasă în urmă, pe maluri, toate sentimentele sale personale. Bucurii și restriște, fericire și descumpănire, orgoliu sau chinuri, nu mai reprezentau de acum încolo nimic mai mult decît niște vicisitudini ale cercetărilor sale.

Pictînd *Cina*, o nouă pasiune îl cuprinde: matematica. Toate studiile sale anterioare îl apropiaseră de aceste cercetări ale căror rudimente chiar îi lipsesc încă. Pe neașteptate întîmplarea îi scoate în cale un om care posedă utilajul care-i lipsește, care poate să-l ajute în operațiile sale, să-i arate de exemplu cum se extrage o rădăcină pătrată. Fra Luca Pacioli, numit de Lodovico în 1496 profesor de matematică, este toscan ca și Leonardo, ceva mai în vîrstă decît el, înzestrat cu o facultate de asimilare foarte rapidă. Descurcăreț cum sînt florentinii,

el şi-a dat seama din timp de toate foloasele pe care le poţi avea frecventînd intelectuali de vază. Fiind tînăr, legase prietenie cu Alberti, prin care ajunsese la Roma. În jur de treizeci de ani se călugărise, mai curînd din oportunism decît din convingeri religioase, de altminteri ăsta era mobilul tuturor acţiunilor sale.

Sub rasa modestă de franciscan se ascunde un om cu cunoştinţe felurite, o ambiţie nemăsurată, însetată de frumuseţile acestei lumi şi foarte bine înarmat pentru a-şi lua partea. Privirea ochilor săi, foarte apropiaţi din umbra glugii severe, are ceva solemn şi viclean în acelaşi timp. Gura, cu buza de sus întinsă, se înscrie cu o linie subţire între suprafeţele late ale chipului său satisfăcut şi vanitos. « Fra Luca Pacioli este unul din acei care îmbracă peste pielea lor de măgar o blană de leu », spune Vasari care nu-i poate ierta că « plagiase în scrierile sale operele bătrînului pictor orb Piero della Francesca ». Călugărul e însă înzestrat cu atîta putere de convingere, tărîmul său de activitate e atît de nou, încît el trece drept un învăţat de mare anvergură, interpretul unei ştiinţe tainice. Reuşeşte să-i înduplece pe tipografi să publice lucrări ştiinţifice: tratatul său « Summa de aritmetica », publicat la Veneţia este prima lucrare de acest fel tipărită în acea epocă.

Îşi dă seama în ce măsură i-ar putea folosi o colaborare cu Leonardo da Vinci, şi cum e tocmai pe cale să pregătească un tratat de geometrie, căruia îi va da pompoasul titlu « De divina proportione », îi cere lui Leonardo o serie de desene pentru ilustrarea lucrării sale. În prefaţă se laudă cu această colaborare « cu cel mai vrednic dintre pictori, învăţatul perspectivei, arhitectul, muzicianul, omul înzestrat cu toate virtuţile ». De altfel exploatează studiile lui Leonardo despre proporţii în acea parte a cărţii sale care tratează despre literele tipografice. Tipograful savant, francezul Geoffroy Tory, mai tîrziu îl va acuza de plagiat: « Fratele Lucas Paciol... care în italiana vulgară a făcut o carte intitulată « Divina proportione » şi care voise să reprezinte acele cifre greceşti, nu spusese, nici nu suflase adevărul; şi nici nu mă miră faptul, căci mi-au spus-o anumiţi italieni, că le furase de la răposatul maestru Leonardo da Vinci... am auzit că tot ce făcuse, luase pe ascuns de la răposatul

maestru Leonardo da Vinci, care fusese mare matematician, pictor şi cioplitor ».

Se poate ca Leonardo să fi fost tras pe sfoară de Luca Pacioli, sau poate să se fi lăsat exploatat cu bună ştiinţă, fiindcă vroia să-şi însuşească cunoştinţe noi şi să aprofundeze cercetările sale despre proporţiile corpului omenesc. Celebrul său desen de la Veneţia, care reprezintă un corp omenesc înscris totodată într-un cerc şi într-un pătrat, a fost făcut în acest timp. Pasiunea lui pentru noua ştiinţă îl stăpîneşte în aşa măsură încît o promovează drept legea principală a Universului: « Proporţia nu se găseşte numai în numere şi în măsuri, dar şi în sunete, în peisaje, în timpuri şi locuri, în toate forţele existente »(K. f. 49 r.)

Principalul aport al lui Pacioli a fost acela că l-a înzestrat pe Leonardo cu o încredere proaspătă care i-a îngăduit să evolueze printr-un ţinut pe cît de seducător pe atît de înspăimîntător pentru un autodidact. Leonardo simte pămîntul destul de ferm sub picioare pentru a ajunge la suprema certitudine, *somma certezza*. Toate descoperirile sale din trecut se orînduiesc de aci înainte, toate problemele se limpezesc în mintea lui, se leapădă de vechile sale rătăciri şi iluzii, şi cu începere de atunci ştie că « nici o cercetare omenească nu se poate lăuda că ar fi ştiinţă adevărată, dacă n-a trecut prin demonstraţiile matematice ». (Trattato della Pittura, par. 1) Aruncă peste bord moştenirea greoaie a concepţiilor medievale. Chiar şi limba lui scapă de verbiajul metafizic însuşindu-şi o nouă fermitate şi precizie. De unde în prima sa lucrare îi ceruse încă publicului îngăduinţa pentru lipsa lui de competenţă, acum el afirmă cu trufie: «Acela care nu este matematician să se abţină de la a mă citi. »

Matematica îl absoarbe în aşa măsură pe Leonardo, încît îşi părăseşte lucrarea de la Santa Maria delle Grazie, o decoraţie murală, deasupra frescei *Cina cea de taină*, precum şi portretul abia schiţat al perechii ducale, pe care trebuia să-l adauge la fresca *Răstignirea* de la Montorfano. Cu toate chemările şi imputările care i se fac neîncetat, lucrarea lui merge atît de încet, încît Lodovico plictisit peste măsură, îl însărcinează pe secretarul său să încheie un contract cu Leonardo pentru a-l obliga să se ţină de cuvînt în ceea ce priveşte termenele stabilite.

Pe fundalul *Cinei* Leonardo îi pictează pe Lodovico și Beatrice în atitudinea tradițională, îngenunchiați, cu mîinile împreunate, cu fiii lor Maximilian și Francesco. Trupul Beatricei s-a îngreuiat, Isabella îngrijorată scrie: « ea va deveni într-o zi tot atît de grasă ca doamna mamă ». Poartă stofe cu dungi verticale, ca să pară mai subțire, într-una din aceste rochii o pictează Leonardo. Dar nici portretul ei, primul pe care îl face vreodată, nici cel al lui Lodovico, nu vor scăpa de pieire. Leonardo întrebuințează culori care se întind ușor, care nu sînt însă potrivite picturii murale, și, în timp ce fresca de la Montorfano își păstrează încă toată prospețimea doar niște pete informe reamintesc dorința deșartă a ducelui și consoartei sale de a trece în nemurire împreună cu *Cina cea de taină*. S-ar zice că fusese însăși voința soartei să șteargă unica trăsătură de unire dintre Leonardo, Lodovico Sforza și Beatrice d'Este, cele două ființe de care atîrnase atîția ani de-a rîndul existența lui materială, nevrînd parcă să le îngăduie o glorie care nu li se cuvenea.

Cam în timpul în care ducele pozează în atitudinea cuvioasă de fondator alături de Beatrice, el îi dă lui Leonardo o nouă comandă de cu totul alt gen: portretul noii sale iubite, Lucrezia Crivelli.

Lupta dusă de Beatrice pentru cucerirea sufletului și simțurilor soțului ei se încheie cu o înfrîngere. Poate că dominația ei îl apasă prea greu, pentru ca el să nu reacționeze prin dorința de a se sustrage dominației ei intelectuale, de a scăpa în felul bărbaților slabi printr-o infidelitate conjugală. De altminteri atmosfera curții de la Milano nu e cea mai prielnică pentru niște sentimente constante. « Toate primăverile la un loc, nu fac mai mulți muguri și flori, decît renghiurile pe care le joacă femeile bărbaților lor. Dacă le-am cunoaște și le-am pune în scris, ar ocupa mai multe tomuri decît o culegere de articole de lege », scrie Bandello, cuvîntul « renghiuri » pare de-a dreptul indulgent, deoarece Bandello descrie cum aceste femei « deosebit de pornite pe viața amoroasă » nu se dau în lături nici chiar de la otravă sau mîna unui ucigaș plătit pentru a scăpa de bărbații lor înșelați și stingheritori. « Soții, la rîndul lor, nu le rămîn datori, în așa fel că despre soț și soție s-ar putea spune același lucru ca despre tîlharii de la

drumul mare sau despre hoți ». Cronicarul oficial al curții, Corio, nu este nici el mai indulgent față de moravurile contemporanilor săi: « Soțul își împinge nevasta și tatăl fiica în brațele unui amant ».

Frumoasa Lucrezia Crivelli, doamnă de onoare a Beatricei, are și ea la rîndul ei un bărbat foarte înțelegător, și fratele ei, făcînd parte din cler, caută să exploateze bunăvoința ducelui pentru a se asigura de venituri canonice cît mai grase. La începutul legăturii lor, Lodovico se poartă foarte discret, din considerație pentru nevasta lui, dar curînd vanitatea și egoismul său îl fac să calce aceste scrupule. Pune pictorul său oficial să facă portretul amantei sale și e atît de mîndru încît toți lingușitorii de meserie se întrec în măguliri prin epigrame mai mult sau mai puțin șchiopătînde. Un poet anonim declară că zeii au copleșit-o pe Lucrezia cu darurile lor, în plus de frumusețe i-au dăruit fericirea de a fi pictată de Leonardo și iubită de Lodovico: « primul dintre toți pictorii, și primul dintre toți suveranii ».

Totuși înrîurirea politică a Beatricei e mult mai durabilă decît dominația ei sentimentală. Pe măsură ce se simte lăsată în părăsire ca femeie, ea intervine într-un mod hotărîtor și fatal în treburile statului. Poate că ea crede că soțul ei va avea cu atît mai multă nevoie de ea, cu cît situația politică va deveni mai încurcată. Louis d'Orleans continuă să revendice tronul Milanului, și se zvonește că regele Carol al VIII-lea prepară o nouă expediție. Împins de Beatrice, Lodovico încearcă să provoace intervenția împăratului Maximilian în treburile Italiei. Îi dă de înțeles că și-ar putea făuri un regat în Lombardia; iar la rîndul său Alexandru al VI-lea e îngrijorat și el de o intervenție franceză, încearcă să-l atragă pe Maximilian la Roma, momindu-l cu strălucirea coroanei unui nou Sfînt Imperiu Roman.

Expediția pornită de Maximilian în 1496 dă greș în chip jalnic. El angajează prea puține trupe cînd intervine în conflictul dintre Florența și Pisa. O furtună năprasnică izbucnește în noembrie prin împrejurimile Livornului, și Maximilian se înapoiează în grabă în țară, declarînd că-i este peste putință să lupte în același timp și împotriva lui Dumnezeu și a oamenilor.

Fuga aliatului ei pune capăt amestecului Beatricei în politica dusă de bărbatul ei.

Toate i se arată a fi deşărtăciune, începînd cu cucerirea bărbatului, pînă la cea a puterii şi conştientă fiind de înfrîngerea ei, s-ar părea că un resort ascuns a plesnit undeva înăuntrul fiinţei sale. Tînăra femeie — abia de douăzeci şi doi de ani — îşi pierde parcă însăşi raţiunea de a fi. Dezorientarea ei se manifestă din nou printr-o reacţie de sălbăticie aprigă; risipeşte cu frenezie tot focul temperamentului ei aruncîndu-se în vîrtejul plăcerilor, cu o ardoare care a şi început să nu mai fie altceva decît o dorinţă de sinucidere.

Carnavalul e în toi la Milano. Petrecerile zgomotoase sînt sortite să înăbuşe nemulţumirea populaţiei. Beatrice, care-i născuse doi fii lui Lodovico, poartă un al treilea prunc în pîntece. Dar şi Lucrezia Crivelli e însărcinată, şi ducele nu se ocupă decît de amanta lui. Beatrice dansează cu o furie nestăpînită, rochia ei de satin negru brodată cu flori aurii, îi ascunde apropiata maternitate, şiraguri grele de rubine se preling roşii ca sîngele pe pieptul ei. În acea toamnă a anului 1496 cînd totul se dărîmă în juru-i, ea pierduse şi ultima ei mîngîiere. Micuţa Bianca, fata lui Lodovico şi nevasta frumosului Galeazzo di San Severino, care, după relatările contemporanilor « o urma peste tot ca o umbră pe mama ei vitregă, se prăpădeşte brusc ».

Beatrice, în ciuda avertismentelor medicilor, dansează zi şi noapte. Dar într-o seară de bal, pe neaşteptate, faţa ei mică păleşte brusc, şi se prăbuşeşte într-un strigăt. Muzica cîntă în continuare în mijlocul zăpăcelii generale şi-i înăbuşe gemetele.

Zorile unei zile de iarnă se ivesc leneşe din negura cenuşie, flăcările lumînărilor pîlpîie încă, dar nu mai luminează. Paşi grăbiţi răsună prin culoare, dar de pe acum o linişte apăsătoare se lasă peste camere în care au aşezat-o la iuţeală pe ducesa inconştientă. Trupul ei mic zace îngrozitor de nemişcat sub cuvertura de brocart; peste chipul ei vlăguit trec umbre; mîinile ei, de obicei atît de vioaie, s-au liniştit dintr-o dată, strîngîndu-se în jurul unui crucifix strecurat de cineva între degetele ei fără viaţă. Gura, cu buza prea scurtă, care nu se închidea niciodată peste frumoşii ei dinţi ascuţiţi. acum se strînge cu putere; e o gură trufaşă,

foarte voluntară și a cărei expresie spune limpede că Beatrice își dorise această moarte.

Lodovico se prăbușise lîngă patul ei. Acum cînd soția lui l-a părăsit ducînd cu ea și pruncul venit pe lume înainte de vreme, el își închipuie că a iubit-o întotdeauna. Se revoltă împotriva acestei morți premature și începe să se întrebe dacă nu cumva ar fi o consecință a vieții sale nepăsătoare. Pentru prima oară simțul răspunderii sfarîmă orgolioasa încredere în sine din care-și făcuse o armură. Durerea izbucnește în el cu violență primară și el se dăruie acestui sentiment necunoscut cu o pasiune distrugătoare. Se lasă, poate pentru prima oară în viață, în ghiarele durerii, sincer în durerea lui. În timp ce hohotele sale de plîns inundă camera, plînsul unui bărbat care nu știe să plîngă, un pitic cocoșat, care zăbovise într-un ungher ascuns, ca un obiect devenit inutil pentru totdeauna, bufonul Beatricei, se furișează tiptil din castelul tăcut. « Puțini oameni vor deplînge această moarte. . . fiindcă era trufașă și rea ca o pisică sălbatică », va scrie el mult mai tîrziu. Vorbele bufonului ei, Frittalla, rezumă viața Beatricei.

Ducesa Milanului e înhumată cu toată pompa funerală tradițională. Lodovico nu mai seamănă cu el însuși în momentul cînd însoțește sicriul soției sale. Ia hotărîrea să pună capăt vieții păcătoase a cărei victimă căzuse ea. Se încuie într-o odaie tapisată cu negru, mănîncă stînd în picioare. Curtenii neliniștiți vorbesc cu voce scăzută, ca și cînd moarta ar mai fi încă în castel. « Dintr-un paradis vesel, curtea Milanului a devenit un infern sinistru », oftează secretarul Beatricei.

Lodovico își trăiește durerea fără noimă, tot așa de aprig cum trăise pentru plăceri. În mica încăpere de lîngă sala de serbare unde a murit Beatrice, așază o lespede de piatră neagră care seamănă cu capacul unui sicriu de copil. Leonardo e însărcinat să decoreze această cameră funerară cu simboluri de doliu pe fond negru, ca într-un mausoleu. La mănăstirea Santa Maria delle Grazie se aprind zilnic sute de lumînări în jurul sarcofagului Beatricei. « Ducele a devenit foarte cucernic, spune în fiecare zi liturghia; postește și trăiește cast », raportează Sanuto. A renunțat la toate bucuriile acestei lumi, vrea să trăiască pentru copii și pentru statul său, ca și cum prin această căință ar

vrea să domolească mînia lui Dumnezeu. Pe călugării mănăstirii Sfînta Maria îi socotește niște mijlocitori între el și providență, le dăruiește toate rochiile de brocart ale Beatricei, cupe, sfeșnice de argint, și le lasă prin testament chiar proprietatea sa cea mai dragă, Sforzesca.

Drept înaltă slavă adusă Bisericii, îi cere lui Leonardo să picteze o *Înălțare a Maicii Domnului* în partea de sus a portalului principal, împreună cu portretele fondatorilor, Sfîntul Dominic, patronul ordinului și Sfîntul Petru care recomandă sufletul Beatricei. Vrea atît de repede s-o vadă gata, încît Leonardo e obligat să-și execute compoziția pe pînză, cu toate că urmează să fie expusă tuturor intemperiilor. De fapt se deteriorează atît de repede, încît, în curînd călugării o înlocuiesc cu o copie, azi dispărută ca și originalul.

Durerea lui Lodovico se stinge, prin propriile ei excese. Și cînd peste cîteva luni Lucrezia Crivelli naște un copil, el tălmăcește acest eveniment ca un semn al împăcării cu Dumnezeu. Abia s-au scurs șase luni și îi dăruiește amantei sale un cadou minunat, motivîndu-și generozitatea prin « imensa voluptate » zice însuși actul oficial, pe care o încercase în tovărășia Lucreziei.

Anul de doliu nu s-a sfîrșit încă. Leonardo nici n-a apucat să isprăvească lucrările de decorare a micii încăperi funerale, la *saletta negra*, cînd Lodovico îl silește să întrerupă totul pentru a acoperi cu fresce sala de festivități alăturată.

De partea cealaltă a peretelui, unde stă lespedea de piatră drept veșnică pomenire pentru Beatrice și copilul ei, Leonardo compune o apoteoză pentru veșnica reînoire triumfală a naturii. În amintirea bolții construită odinioară din crengi împletite, el acoperă toată *Sala delle Asse*, cu o boltă uriașă de carpen. De-a lungul plafonului împărțit în segmente se ridică trunchiuri de arbori noduroși care îmbracă toate ieșindurile în reliefurile lor artificiale. Crengile ce se încrucișează, se împletesc de-a lungul acestui labirint de verdeață, sînt țesute cu panglici de aur. Este un joc de răbdare la dimensiuni uriașe, opera unui mistificator înnăscut, a cărui fantezie și-a dat curs liber pe o scară nemăsurată. Leonardo avusese din totdeauna o pasiune pentru munca

 plină de răbdare a ornamentelor împletite. Un desen

din anul 1494 arată schița unui ornament complicat, Vasari avusese în posesia lui o gravură cu același motiv și inscripția *Leonardus Vinci Academia,* care a făcut să se creadă în existența unei academii, însă căreia nu i se găsește nici o urmă.
« Leonardo a pierdut mult timp desenînd noduri de frînghii, care erau orînduite în așa chip încît urmînd unul după altul formau un cerc perfect », spune Vasari. Într-adevăr Leonardo a depus un efort uriaș pentru artificiile din *Sala delle Asse,* cu dibăcia plină de răbdare a unui om care mînuiește cu plăcere instrumente geometrice. Dar îndărătul bucuriei pe care o are înfăptuind această uriașă mistificare, îndărătul plăcerii sale pentru dificultăți, se ascunde cunoașterea lui temeinică despre viața plantelor. Știe cum se umflă seva sub scoarță, care este elasticitatea lemnului tînăr, care e grosimea frunzelor, cum se desprind ramurile și frunzele de crengi.
Împletiturile ornamentale sînt un subiect de compoziție destul de popular în Lombardia; și lui Bramante îi plăceau aceste noduri, aceste « grupuri » pe care Leonardo le pomenește în mai multe rînduri cu admirație. Dar bolta gigantică de carpeni executată cu intenția de a crea o iluzie optică, întrece pe departe simțul decorativ a timpului său. La fel ca în *Cina,* Leonardo a dat lovitura de grație artei *quattrocento*-ului, în *Sala delle Asse,* el îndrumează stilul decorativ al secolului *cinquecento,* pe o cale nouă care duce dincolo de propriul său secol către sensibilitatea barocului.
Marea sală pare hărăzită de la prima aruncătură de ochi sărbătoririi plină de voioșie a primăverii. Încă din aprilie 1498 începe să se strîngă schelăria, nelăsîndu-se decît o singură punte de lemn, fiindcă zorit de Lodovico « maestrul Leonardo a făgăduit s-o isprăvească pentru sfîrșitul lui septembrie ». Chiar de cînd făcuse această comandă, Lodovico se și gîndise în taină să se recăsătorească cu Clarissa Gonzaga, cumnata Isabellei d'Este și văduva lui Gilbert de Bourbon, conte de Montpensier. Ea are un temperament aprig despre care se pomenește în *Heptameron:* « O contesă născută în străinătate, nemulțumită de bunăvoința regelui, știu să placă la trei gentilomi, ba chiar și altora, dar de fiecare dată sub jurăminte atît de solemne, că vreme foarte

îndelungată fiecare se credea singurul ales». După moartea soțului ei, văduva străbate toată Italia zbă-tîndu-se în veșnice griji pecuniare. Lodovico ar fi o partidă bună, iar ea, la rîndul ei, i-ar înlesni intrarea în legătură cu cercurile înalte de la curtea Franței. Dar căsătoria pare să fi fost împiedicată de Carol al VIII-lea, care ar fi declarat că nu poți să te lași tras pe sfoară de un om lipsit de bună credință ca Lodovico. Asta e ultima intervenție a lui Carol al VIII-lea în tre-burile Milanului.

În aprilie 1498, moare subit în mijlocul petrecerilor de la curte și moartea lui venită prin surprindere este încheierea cea mai potrivită a acestei existențe caprici-oase și făcută parcă toată în grabă.

Louis d'Orléans, pretendentul la tronul Milanului, e urmașul lui Carol al VIII-lea. Ludovic al XII-lea nu e nici un cuceritor, nici un cavaler rătăcitor cum era vărul său. Sănătatea lui șubredă și nervii obosiți nu-i vor îngădui să urmeze calea ambițiilor înflăcărate ale înaintașului său, chiar dacă ar fi avut gustul imposi-bilului. Cu toate că n-are decît treizeci și opt de ani, are înfățișarea unui moș, înzestrat cu o înțelepciune senină, care poate că nu este decît o adaptare la slăbiciunea lui fizică. Ca toți oamenii care se cruță, Ludovic al XII-lea posedă un număr redus de idei și păreri, de care se agață cu îndărătnicia unui avar.

De îndată ce se suie pe tron, ia titlul de duce al Mila-nului, și nu pomenește altfel de suveranul existent decît numindu-l « Domnul Lodovico ». Dar nu caută să tragă numaidecît foloase din această stare de lucruri. Înainte de toate trebuie să facă ordine în treburile sale particulare, să se despartă de soția lui Jeanne de France, fata lui Ludovic al XI-lea, ca să se căsătorească cu văduva lui Carol al VIII-lea, Anne de Bretagne, pe care o curtase pe vremuri, înainte de a se fi însurat. Soarta tronului milanez atîrnă cîtăva vreme de patul conjugal al unei femei urîte și infirme.

În mijlocul acestei tragicomedii, își face apariția pe scenă Cesare Borgia, cardinal fără voie, care după moatrea fratelui său, ducele de Gandia, nu nutrește decît visul unei puteri lumești. Se lepădase de purpura cardinală, dar nici o prințesă italiană nu vrea să se căsătorească cu acest prelat caterisit, cu acest « preot,

fiu de preot ». De aceea Cesare își caută o consoartă în Franța, gata să plătească dispensa papală de care are nevoie Ludovic al XII-lea, pentru a se putea recăsători printr-o alință cu curtea Franței. Pentru un timp soarta lui Lodovico va depinde de o oarecare mică prințesă îndepărtată și de principiile ei morale. În ziua în care Ludovic al XII-lea reușește să-i smulgă prințesei de Navarre, Charlotte d'Albret consimțămîntul, cariera lumească a lui Cesare este asigurată. Ludovic al XII-lea, autorizat prin bula papală să se căsătorească cu « iubita lui bretonă », în sfîrșit se poate dărui treburilor din Italia, singurele care — după spusele celor din jurul său — îl preocupă cu adevărat.

Lodovico se folosește de răgazul creat de lupta disperată a lui Jeanne de France și de căutarea unei mirese pentru Cesare Borgia, spre a face tot posibilul pentru întărirea situației sale.

De aproape douăzeci de ani, el nu s-a putut menține la putere, decît printr-un joc încurcat de intrigi, și pînă la urmă el a fost încredințat că acest echilibru șubred și primejdios ar putea dăinui pînă la sfîrșitul zilelor sale. Dar Ludovic al XII-lea se arată a fi un adversar în stare să-i zădărnicească vicleniile. Toate încercările lui de a-l instiga pe împăratul Maximilian să cotropească Burgundia, de a negocia cu Veneția și totodată de a-i împinge pe turci într-un război împotriva ei, toate se arată a fi zadarnice; șiretlicurile sale, prea cusute cua ță albă, nu sînt bune la altceva decît să-i netezească regelui Franței calea spre formarea unei coaliții Europene împotriva Milanului. Lodovico își dă prea tîrziu seama că a pierdut partida pe tabla de șah a politicii externe.

Tot prea tîrziu începe el să se preocupe de puterea de rezistență a statelor sale. Ca un om pe patul morții se grăbește să se împace cu vechii lui dușmani lombarzi, să repare nelipsitele sale nedreptăți, să plătească niște datorii de recunoștință de mult uitate. În acest scurt răgaz, în care îndreaptă greșeli săvîrșite o viață întreagă își amintește și de pictorul său oficial, Leonardo da Vinci, și în pregătirile febrile de ultimă oră, el mai găsește timp pentru a cumpăra o vie pe care vrea s-o dăruiască lui Leonardo. Către sfîrșitul lui aprilie 1499, se semnează

un act de donaţie prin care un teren, aşezat în apropierea porţii Vercellina şi măsurînd şasesprezece prăjini, intră în posesia lui Leonardo, pentru a-i oferi posibilitatea, după dorinţa ducelui, să-şi construiască o casă « spre a întări legăturile, care-l apropie mai mult de persoana noastră ». Pentru întîia oară din viaţa lui, Leonardo îşi vede asigurată existenţa materială. Pentru prima oară va putea călca pe un pămînt care-i aparţine, să construiască o casă care să fie a lui. Ameţit de fericirea acestei securităţi sosite prea tîrziu, el nu pare să-şi de aseama de primejdia care pîndeşte la uşă. Nestatornicia soartei lui vrea ca tocmai în clipa cînd deasupra celei de a doua patrii a lui, se strîng norii furtunii, el să creadă că în sfîrşit şi-a dobîndit acea linişte tihnită pentru studii, rîvnită din totdeauna. Şi, ca un om care întoarce o filă în cartea vieţii sale, el întocmeşte un bilanţ al situaţiei sale materiale, notează sumele de bani pe care le are, şi locul în care le ţine în siguranţă. El constată mulţumit: « Sînt în posesia a două sute optsprezece livre, întîi aprilie 1499 ». (Cod. Atl. 284. r.)

Această vară calmă, cînd Leonardo în sfîrşit se crede la adăpost de griji, îi aduce şi împlinirea unui vis care l-a urmărit din primii ani ai tinereţii: se urcă pe un munte înalt, Momboso, cum îl numeşte el şi care probabil e Monte Rosa. Cu toate că istorisirea acestui mare eveniment din viaţa lui nu poartă nici o dată precisă, faptul că se găseşte pe paginile unui carnet (Leicester Codex,) întrebuinţat de el la începutul secolului XVI, arată că făcuse această ascensiune înainte de plecarea lui în Lombardia. Cu toate că ar fi putut avea loc mai tîrziu, către anul 1511, totuşi anumite potriviri psihologice, pledează pentru acest moment. O ascensiune în acea epocă este o aventură extraordinară, care constituia obiectul conversaţiei lumii contemporane, cum fusese cazul cu ascensiunea muntelui Ventoux, făcută de Petrarca, sau de al Etnei de Pietro Bembo.

Taina piscurilor l-a fascinat pe Leonardo din copilărie. Îşi croise drum prin desişuri, se căţărase pe pereţii stîncoşi din împrejurimile satului Vinci, îşi primejduise viaţa la marginea prăpăstiilor, dar amintirile sale din copilărie se şterg, dispar în faţa minunii unui vîrf

unde nu a călcat picior de om. Chiar dacă Leonardo nu a pomenit data exactă a ascensiunii, el a notat anotimpul: e în plină vară, în mijlocul lui iulie, cînd atinge piscul Momboso, despre care spune cu trufie: « Nici un alt munte nu-și are temelia la o asemenea înălțime ». Lanțul Alpilor, adaugă el, desparte două țări. Franța și Italia; chiar de la picioarele muntelui izvorăsc patru fluvii, care se pornesc să brăzdeze toată Europa, fără îndoială Rinul, Ronul, Dunărea și Poul. Dar mîndria de a fi ajuns la o asemenea înălțime — pe care din lipsă de mijloace n-o poate evalua — de unde poate domina leagănul a patru fluvii vestite — al căror curs de fapt nici nu-l cunoaște — nu-i decît o mică tresărire de amor propriu, dînd-o repede uitării în fața spectacolului care se desfășoară sub privirea lui de la trei mii cinci sute de metri. O uriașă întindere de nori plutește sub picioarele sale, din mijlocul cărora se ivește piscul singuratic al muntelui. Deasupra capului un cer întunecos, la fel ca acel strat de negură care, după cum spune credința medievală, înconjură bulgărul de foc. Dar pe această boltă neguroasă, în depărtări se zărește o stranie lumină albastră, urcînd. Peste mulți ani, Leonardo va încerca să reconstituie această impresie de neuitat, făcînd să se înalțe spirale de fum în fața unei perdele de catifea neagră.

Leonardo nu mai văzuse niciodată o lumină atît de puternică; niciodată, spune el, soarele nu strălucește în văi, cu atîta putere ca pe acest pisc, unde suprafețele înghețate îi răsfrîng strălucirea. Leonardo se simte ca atîrnat între cer și pămînt, scos din realitate. Fluviul lăptos al norilor se despică puțin cîte puțin și se ivesc alte piscuri, un lanț de creste acoperite de zăpadă și izbitor luminate, cîmpuri de gheață, stînci brăzdate de crăpături, colorate în același albastru de care e îmbinat aerul din jur. (desen la Windsor)

În fața acestui spectacol unic Leonardo reflectează la efectele stranii ale luminii, pînă i se pare că le găsește explicația: « Eu cred că azurul pe care îl vedem în aer nu este cu adevărat culoarea aerului, dar este cauzat de umezeala caldă care se evaporă în atomi minusculi, imperceptibili, și oprește strălucirea razelor solare ». (Leic. 4 a.)

Acestea sînt preocupările lui Leonardo în momentul în care evenimentele se precipită în anturajul său imediat. La sfîrșitul lui iulie se vestește la Milano că armata franceză a pătruns în Lombardia. Leonardo își vede liniștit de cercetări, execută lucrări mărunte ale căror comenzi le primise; Isabella de Aragon, despărțită de fiul ei cel mare, gonită din castel, în urma ordinului lui Lodovico, locuiește acum la Corte Vecchio și-i cere să-i instaleze o sală de baie. Pune atîta sîrguință în această lucrare, ca și cînd grija pentru viitor nu l-ar frămînta de fel; calculează că pentru o baie trebuie amestecate trei părți de apă caldă și o parte de apă rece (J.f. 34.r.); desenează conducte de apă, aparate pentru încălzit, sisteme de canalizare, și deasupra unui proiect de al său scrie data de 1 august 1499.

În timpul acesta, o lume întreagă e gata să se prăbușească în jurul său și el nu-și dă seama. Pe aceeași filă pe care face devizul pentru sala de baie a Isabellei (Cod. Atl. f. 104 r) el mai notează și un fapt de mare importanță pentru el: în această zi a scris despre mișcare și greutăți. O lume întreagă se clatină, dar Leonardo nu-și întrerupe veșnicele sale cercetări despre legile naturii.

Lodovico își duce cu disperare ultima sa bătălie pentru păstrarea tronului, pentru cîștigarea maselor de partea lui. El, care pînă acum nu făcuse uz de forța lui de convingere decît pentru a-i cuceri pe mai marii lumii, de aici încolo folosește toate instrumentele vicleniei sale, semeția lui greoaie și senzualitatea lui înfocată care îi ține loc de căldură omenească, ca să cucerească un popor, să măgulească o masă sărăcită, copleșită de biruri și care prin hărțuielile unei birocrații tiranice s-a înfundat în mizerie. Explică maselor că doar neîncetata amenințare a unui dușman lacom a cauzat perceperea unor biruri noi și îndeamnă cetățenii — în mintea cărora e încă prezentă intrarea triumfală a lui Carol al VIII-lea — să apere patria de barbari, să susțină seniorul legitim al Milanului care fusese întotdeauna un bun părinte pentru văduve și pentru orfani. El însuși se emoționează evocînd propria sa generozitate și lacrimi îi sugrumă glasul. Dar poporul auzindu-l vorbind astfel pentru întîia oară, înțelege un singur lucru, că primejdia trebuie să fie foarte aproape pentru

a-i smulge lui Lodovico accente atît de patetice, și chemarea lui disperată nu izbutește decît să depărteze masele de el. În acest ceas al nenorocii, Lodovico care a înșelat toată lumea, și-a trădat prietenii și dușmanii, care a fost sperjur toată viața, joacă dintr-o dată pe cartea încrederii, ca un jucător profesionist care nu s-ar fi putut gîndi niciodată că și alții ar putea juca cu el, cu cărți măsluite . . . Cînd unii mai prevăzători se îndoiesc de fidelitatea șefului armatelor ducale, Galleazo de San Severino, Lodovico exclamă că o asemenea ingratitudine ar fi cu neputință. Și cu toate acestea fratele lui Galleazzo se și dăduse cu francezii. Însuși Galleazzo, chiar de la prima ciocnire cu dușmanul la cetățuia Alexandria, cu apărarea căreia fusese însărcinat, își pierde capul și abandonează fortăreața. « Tocmai acei pe care îi copleșisem cu binefaceri m-au trădat », spune Lodovico părăsit și ca năucit de fățărnicia omenească. După înfrîngerea de la Alexandria, își trimite băieții și visteria, sub ocrotirea fratelui său, cardinalul Ascanio, în Germania. El însuși se pregătește să părăsească Milanul. Dar în ciuda tuturor dezamăgirilor recente, el mai crede în fidelitate și-i încredințează lui Bernardino da Corte apărarea castelului, fără să facă ceea ce-i sugerează cardinalul Ascanio, anume să ia ostateci copiii lui Bernardino. Castelul este inexpugnabil, are suficiente provizii pentru a rezista asaltului armatei franceze. Această certitudine luminează momentul lugubru al plecării, cînd stăpînul Milanului fuge urmărit de strigătele batjocoritoare ale mulțimii: « Franța! Franța! »
Peste patru zile cetățenii Milanului deschid francezilor porțile orașului. Nu se trage nici un foc din castel; turnurile înfricoșătoare au rămas mute printre creneluri. Sub aripa nopții se pornește un du-te-vino straniu; mesagerii sosesc și pleacă cu scrisori, aduc saci cu aur; Ludovic al XII-lea întrebuințează aceleași mijloace pentru a-și apropia partizanii lui Lodovico, pe care le întrebuințase odinioară Maurul, pentru a-i seduce pe cei din jurul lui Carol al VIII-lea. Bernardino da Corte, pe care Lodovico îl copleșise cu încrederea, în înțelegere cu căpitanii săi, predă castelul francezilor. « De la Iuda încoace nu s-a văzut un mai mare trădător », zbiară Lodovico ca un animal rănit de moarte.

Jucînd cărți, soldații francezi numesc acum «trădătorul» cu numele guvernatorului castelului; părăsit de toți prietenii săi, Bernardino trăiește ca un ciumat în mijlocul sacilor de aur pe care-i primise drept răsplată. Pînă la urmă necazul îl răzbește și moartea îl eliberează de scîrba care se înfiripase în sufletul său pentru propria sa persoană.

La Milano, domnește panica; acei care participaseră la jocul lui Lodovico fug în străinătate, temîndu-se de represaliile francezilor.

Leonardo se pregătește și el de plecare, însă tărăgănînd, ca și cînd ar fi mai năzuit că va mai putea rămîne, cu toate că tot orașul în jurul său, după spusele unui martor: «e într-o zăpăceală de nedescris, ca și cînd ar fi sosit ziua judecății de apoi».

Dar, pe neașteptate, Leonardo se trezește amestecat în niște uneltiri sumbre, în planuri riscante, pe care o voință mai puternică decît a lui le impune posibilității sale. Printre străinii care au pus mîna pe Milano, se află și Louis de Luxembourg, conte de Ligny. Încă de pe vremea expediției lui Carol al VIII-lea, Ligny însoțise armata franceză și se însurase la Neapole cu ducesa de Altamura, care avea să-i lase la moartea ei mari proprietăți. Acum el își revendică drepturile. Obișnuit cu posturi de comandă, el se simte jignit că Ludovic al XII-lea nu-l făcuse șeful armatelor sale și îl numise pe Gian Giacomo Trivulzio. Ambiția lui e lacomă de isprăvi mari, de cuceriri răsunătoare. Îl împinge pe rege să coboare pînă la Neapole și între timp începe niște tratative cu republica Venețiană, de la care năzuiește un ajutor financiar pentru expediția lui personală împotriva ducatului de Altamura. Venețienii declară trimisului său că această încredere îi onorează și că planurile le par interesante.

În ciuda acestui răspuns șovăielnic, Ligny, exasperat de zăboveală, se pregătește să-și înfăptuiască isprava fantastică. Pare hotărît să-și taie un drum cu propriile sale trupe prin Toscana pînă la Roma, să cucerească cu ajutorul lui Cezar Borgia, sau poate al Papii însuși, Neapole, și să asmută napolitanii la răscoală. Pentru a duce la bun sfîrșit acest război particular, are nevoie de un om care să cunoască ținuturile și oamenii, care

să fie pus la punct cu tehnica militară și pozițiile de apărare din Toscana.
Și astfel se explică că printre filele lui Leonardo se găsește o notă misterioasă scrisă de o mînă străină, în care i se reamintește pictorului că a făgăduit întocmirea unui raport despre starea întăriturilor toscane, echipamentul lor militar și despre capacitatea lor de apărare. (Cod. Atl. 203. v. a.) Această solicitare pentru informații confidențiale despre propria sa patrie nu este de fel izbitoare într-o epocă în care orice om mai eminent se ridică deasupra hotarelor micului său stat natal, și se consideră cetățean al lumii. Cadro Urceo scrie: « Oriunde se stabilește un om de știință, își găsește o patrie bună ». Nici Leonardo nu șovăie să intre în serviciul prietenilor sau dușmanilor Florenței, deoarece nici Florența nu știuse să-i utilizeze capacitățile. Mai mult decît atît, atmosfera de uneltiri cu care Ligny își învăluie proiectele, prezintă pentru Leonardo o atracție deosebită, și cînd va nota de acum încolo tot ce are de făcut în zilele următoare el se servește de anagrame, fiindcă scrisul său pe dos nu-i pare destul de tainic. « *Truova ingil (Ligny) e dilli che tu l'aspetti amorra (a Roma) e che tu andrai con seco ilopanna (a Napoli)*. Du-te să-l găsești pe Ligny și spune-i că-l aștepți la Roma și că te vei duce cu el la Napoli ». El comandă două lăzi mari, hărăzite să cuprindă toate obiectele de care are nevoie și vinde pe acelea pe care nu le poate lua cu el.
Mai face cîteva cumpărături, mai cu seamă îmbrăcăminte, o manta, o beretă, ciorapi, patru perechi de încălțăminte, piele pentru a-și mai face altele, fiindcă vrea să facă un popas la Vinci și fără îndoială că vrea să-și uluiască familia cu luxul veșmintelor sale. (Cod. Atl. f. 247. r. a.) Totodată nu uită să pună la punct cîteva probleme importante pentru el, îi cere lui Ligny să intervină pentru el la regele Franței, ca acesta să confirme donația făcută de Lodovico. Pregătirile sale de plecare nu sînt încă isprăvite, cînd se răspîndește la Milano vestea că Lodovico recrutează trupe în Elveția pentru a-și recuceri regatul.
Francezii, care la început au fost primiți cu entuziasm, au dovedit prea puțină înțelegere pentru populația milaneză, astfel că pe zi ce trece nemulțumirea lor

crește. « Francezii, spune cu dispreț Alexandru al VI-lea, sînt iscusiți la cuceriri, dar nu știu să și le păstreze ».

Unul dintre cei mai buni prieteni ai lui Leonardo, arhitectul Giacomo Andrea da Ferrara, organizează un complot împotriva șefului armatei franceze, Trivulzio; el plănuiește ca partizanii lui Lodovico să intre în castel printr-un tunel subteran. O sentinelă dă peste el tocmai cînd încearcă să pilească barele unui grilaj; va plăti cu capul credința lui față de neamul Sforza. Răul se întinde, situația ajunge de nesuportat chiar pentru un om obișnuit să aștepte calm ca întîmplările să hotărască pentru el.

Ligny se vede nevoit să renunțe pentru moment la proiectele sale și Leonardo nu mai știe încotro s-o apuce, ce să facă. Își strînge toți banii lichizi, trimite șase sute de ducați la muntele de pietate din Florența. Pînă la încheierea anului 1499 nu mai este mult, cînd în sfîrșit părăsește Milanul, însoțit de Fra Luca Pacioli și urmat de acea umbră ușoară care se ține veșnic de el: Salai. În timpul drumului, este înștiințat că Domodossola și Como au căzut și să Maurul s-a întors la Milano. Dar află foarte curînd că altă trădare a pus pe neașteptate capăt domniei lui Lodovico Sforza: soldații elvețieni mituiți de francezi l-au predat dușmanilor săi.

Atunci Leonardo reflectează asupra tuturor evenimentelor care au pierdut un mare regat și pe un suveran puternic. Din învălmășeala gîndurilor sale aruncă la întîmplare pe hîrtie cîteva fraze fără șir. Înainte de toate el se gîndește cu părere de rău că vîrtejul politic a distrus multe străduințe artistice, a întrerupt desăvîrșirea unor opere însemnate. Nu se preocupă de propriile sale lucrări, ci de ale lui Bramante, de cupola de la Santa Maria delle Grazie, de biserica Sfîntul Ambrozie pe care n-a putut-o isprăvi și scrie: « Edificiile lui Bramante . . . » Pe urmă își amintește de oamenii pe care i-a cunoscut bine la Milano: « Guvernatorul castelului, prizonier ». Se gîndește la prietenii săi, la Galleazzo Visconti, despre care se spunea că e întotdeauna de partea învingătorului și că totuși francezii l-au tratat foarte aspru și l-au aruncat la închisoare. « Visconti ridicat, pe urmă fiul său a murit . . » Își

amintește și de dușmanii săi de la curte, de Ambrogio de Rosate, astrologul atotputernic: « Lui Gian della Rosa, i-au luat toți banii ». Nu-i scapă nici vistiernicul ducal Bergonzo Botta care arătase atîta rea voință la plata artiștilor, și la adresa lui notează această frază enigmatică: « Bergonzo a început, el n-a vrut și astfel norocul l-a părăsit ».

Abia la sfîrșit se gîndește la Lodovico și scrie: « Ducele își pierdu statul, bunurile și libertatea, neducînd la bun sfîșit nici una din operele sale ».

Asta-i tot ce găsește de spus despre sfîrșitul jalnic al unui suveran de care îl legase soarta peste șasesprezece ani. Aceste cîteva vorbe nepăsătoare sînt epilogul unei vieți fabuloase, și al decăderii ei. Leonardo l-a judecat pe Lodovico nu din resentiment, ci cum avea să-l judece viitorimea, ca pe un om care și-a trăit viața nebunește, risipind-o fără noimă.

LISTA DESENELOR

Studiu pentru monumentul ecvestru al lui Francesco Sforza
pe la 1483—1489, vîrf de argint
Windsor Castle, Biblioteca

Portret de fată
pe la 1492, vîrf de argint
Windsor Castle, Biblioteca

Apostolul Filip (studiu pentru «Cina cea de taină»)
pe la 1495—1497
Windsor Castle, Biblioteca

Caricaturi şi studii (fragment)
desen
Viena, Albertina

CUPRINS

(vol. I)

Pag.

Biblioteca de artă

14

Biografii. Memorii. Eseuri

leonardo da vinci



Scriitoarea franceză Antonina Vallentin s-a făcut cunoscută prin eseurile și biografiile consacrate unor figuri reprezentative ale istoriei și culturii europene.

Scrierile ei despre *Heine*, *Mirabeau*, *Stresemann*, *Einstein* demonstrează o documentație solidă și un autentic talent literar, manifestate în domenii atît de diverse.

De un real succes s-au bucurat îndeosebi marile biografii realizate de A. Vallentin pe tărîmul istoriei artelor - ca *El Greco*, *Goya*, *Leonardo da Vinci*, *Picasso* (apărută recent și în limba română) - lucrări care se numără printre cele mai temeinice exegeze ale acestor artiști celebri.